

Märchen
in den französischen Novellensammlungen
der Renaissance

von

Hermann Hubert Wetzel

ERICH SCHMIDT VERLAG

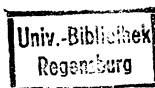
66/32766

66/JF. 2850. 2J544

„Fabel, Märchen und Legende können durch Kunst
und Bildung Novellen werden.“

„So scheinen mir im Umkreise der romantischen
Poesie selbst Novellen und Märchen z. B., wenn ich
so sagen darf, unendlich entgegengesetzt.“

(F. Schlegel, *Fragmente zur Literatur und Poesie*, Frag-
ment Nr. 1452 und *Gespräch über die Poesie*, Brief über
den Roman)



5

1061863

ISBN 3 503 00769 5

Library of Congress Catalog Card Number 74-79871

© Erich Schmidt Verlag, Berlin 1974

Druck: Lengericher Handelsdruckerei, Lengerich (Westf.)

Gedruckt mit Unterstützung des Kultusministeriums Baden-Württemberg

Printed in Germany · Alle Rechte vorbehalten

Inhalt

	Seite
Einleitung	7
I. Märchen und Literatur	9
1. Das Märchen als literarische Form	9
2. Überlegungen zur Methode	17
3. Stand der Forschung zur französischen Renaissancenovelle und ihrem Verhältnis zur Volkserzählung	21
4. Zum französischen Märchen des Mittelalters	28
II. Märchen in den französischen Novellensammlungen der Renaissance	30
1. Die frühen Sammlungen aus der zweiten Hälfte des 15. und vom Anfang des 16. Jahrhunderts	31
a) Die <i>Cent nouvelles nouvelles</i>	31
b) Die <i>Nouvelles de Sens</i> , die <i>Cent Nouvelles Nouvelles</i> des PHILIPPE DE VIGNEULLES, die <i>Comptes amoureux</i> der JEANNE FLORE, der <i>Grand parangon des nouvelles nouvelles</i> des NICO- LAS DE TROYES	47
2. Die berühmten Sammlungen der Jahrhundertmitte	72
a) Die <i>Nouvelles Recreations et Joyeux Devis</i> des BONAVENTURE DES PÉRIERS und das <i>Heptaméron</i> der MARGUERITE DE NAVARRÉ	72
b) Die <i>Comptes du Monde Adventureux</i>	97
3. Die Erzähler der zweiten Jahrhunderthälfte	107
a) Verfasser traditioneller Sammlungen von Einzelnovellen: JACQUES YVER, JEAN BERGIER, ROMANNET DU CROS, PHILIPPE LE PICARD, BENIGNE POISSENOT, GABRIEL CHAPPUYS, VERITÉ HABANC	112

b) Essayistische Erzähler: NOËL DU FAIL, JACQUES TAHUREAU, HENRI ESTIENNE, GUILLAUME BOUCHET, ETIENNE TABOUROT, DE CHOLIÈRES, BÉROALDE DE VERVILLE	123
Schlußbetrachtung	136
Literaturverzeichnis	146
Märchentypen- und Märchenmotivregister	161
Titelregister	162
Namenregister	165

Einleitung

Die Beziehungen des Märchens zur mittelalterlichen Literatur Frankreichs sind so eng, daß sich Friedrich von der Leyen in ‚Die Welt der Märchen‘ mit Recht fragen konnte: „Was wäre das Märchen des Abendlandes ohne das alte Frankreich?“¹ Um so mehr überrascht das Zurücktreten des Märchens in der französischen Literatur der Renaissance.²

Sein völliges Verschwinden ist allerdings wenig wahrscheinlich angesichts der hervorragenden Rolle, die Frankreich in der Person Madame d'Aulnoys, Perraults und dem Heer ihrer Nachahmer Endes des 17. Jahrhunderts bei der literarischen Erneuerung des Märchens spielte und die an Wirkung die über ein Jahrhundert früher erschienenen nur äußerlich an Novellen angeglichenen Märchen Straparolas (*Le Piacevoli Notti*, 1550 bis 1553) und diejenigen Basiles (*Lo Cunti de li Cunti*, entstanden 1634) noch weit übertraf. Der Geschmack des Publikums, für dessen Ergötzen am Märchen gerne La Fontaines Verse

Si Peau d'âne m'était conté,
J'y prendrais un plaisir extrême,
Le monde est vieux, dit-on: je le crois, cependant
Il le faut amuser encor comme un enfant.

(*Fables*, VIII, 4)

zitiert werden, hätte allein, ohne eine alte heimische Märchentradition wohl keine solchen Ergebnisse zeitigen können.³

¹ Düsseldorf 1954, Bd. 2, S. 124.

² F. Karlinger (Einführung in die romanische Volksliteratur, 1. Teil: Die romanische Volksprosa, München 1969, S. 161–162) stellt sogar fest, daß sie mit dem Ende des Mittelalters „den engeren Kontakt mit der Volkserzählung“ überhaupt verliere. Dagegen spricht allerdings das Vorherrschen der Schwankquellen in den Novellensammlungen und besonders das Erscheinen so volkstümlicher Schriftsteller wie Philippe de Vigneulles, Nicolas de Troyes und Philippe le Picard.

³ Die einschlägigen Werke schenken sich eine Begründung für den Publikums geschmack. P. V. Delaporte zum Beispiel (*Du Merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*, Paris 1891) beschränkt sich auf die Aufzählung von Fakten; K. Voretzsch (Artikel „Fee“ im Handwörterbuch des Deutschen Märchens, Bd. II, S. 81) konstatiert: „Irgendwie[!] war um jene Zeit, schon in den siebziger Jahren, das Märchenerzählen Mode geworden!“

Das erste Ziel der vorliegenden Untersuchung besteht daher darin zu klären, ob die seither widerspruchsfrei festgestellte Lücke in der Märchenüberlieferung während der französischen Renaissance tatsächlich besteht oder ob sich Spuren der im Altfranzösischen noch so häufigen traditionellen Märchentypen auch noch in den märchen-fernen Novellensammlungen finden lassen. Welche Faktoren sind dafür verantwortlich, daß Märchen in diesen Sammlungen vorhanden sind oder fehlen: liegt es an den politischen und geistigen Verhältnissen zur Zeit der Abfassung, an der gesellschaftlichen Herkunft und Stellung der Autoren, an literaturimmanenten Gesetzen oder gar doch am Publikumsgeschmack?

Diese Übersicht über die Häufigkeit und Verteilung von Märchenstoffen in den französischen ⁴ Novellensammlungen der Renaissance, die teilweise auf den weitverstreuten Ergebnissen der stoffgeschichtlichen Forschung fußt, die mit der ihr eigenen Akribie die meisten der in den französischen Renaissance-novellen auftauchenden Märchenmotive irgendwo und irgendwann in Quellenuntersuchungen zu Autoren des Mittelalters oder zu Märchensammlungen notierte, dient als sichere Grundlage für das zweite, eher gattungstheoretische Ziel der Arbeit. Das Phänomen, daß der ursprünglich gleiche Stoff in so verschiedenen literarischen Formen wie Märchen und Novelle verwandt werden kann, wurde in der seitherigen Forschung zur französischen Renaissance-novelle nicht untersucht. Man beschränkte sich vorwiegend auf den Nachweis von Quellen und Abhängigkeiten, ohne literarhistorische Schlüsse aus dem Vorkommen von Märchen zu ziehen, geschweige denn die Wirkung des Märchens auf bestimmte Novellen unter formgeschichtlichen und dichtungstheoretischen Gesichtspunkten zu betrachten:

Wie muß zum Beispiel ein Märchenstoff beschaffen sein, um nach Novellenart geformt werden zu können? Welche Veränderungen erleidet er dabei? Sind diese Veränderungen das Werk eines einzelnen Autors oder erfolgen sie schrittweise in einem langdauernden Prozeß von Bearbeitungen? Welche Schlüsse lassen sich aus diesen Beobachtungen für die Renaissance-novelle ziehen?

Die folgenden Seiten versuchen, auf die gestellten Fragen Antworten zu finden und zu einem besseren Verständnis der Wechselbeziehung zwischen Märchen und Novelle und darüber hinaus zwischen Stoff und Form zu verhelfen.

⁴ Für die italienische Renaissance-novellistik leistet Ähnliches die Dissertation von U. Klöne, *Die Aufnahme des Märchens in die italienische Kunstprosa von Straparola bis Basile*, Marburg 1961.

I. Märchen und Literatur

1. Das Märchen als literarische Form

Daß die Suche und Untersuchung von Märchen in literarischen Werken heute einer Rechtfertigung bedarf, ist nur aus der Geschichte der beiden seit gut einem halben Jahrhundert getrennten Wissenschaftszweige Literaturwissenschaft und Märchenforschung zu erklären.¹ Die Märchenforschung löste nach der durch Herder und die Romantik entfachten Begeisterung für die in mystisches oder auch mythisches Dunkel getauchten Urründe der Volkspoesie langsam die anfänglich selbstverständliche Bindung an die Literaturwissenschaft, um sich ganz auf das Ordnen und Katalogisieren der immer mehr anschwellenden Flut von Märchenveröffentlichungen aus allen Teilen der Welt zu beschränken. War sie so mit dem Zusammenstellen der umfassenden Typen- und Motiv-Indices² und mit der Frage nach Ursprung, Verbreitung und Wandlung der einzelnen Märchentypen beschäftigt, so wandte sich andererseits die Literaturwissenschaft immer mehr und auch einseitig von der volkstümlichen, mündlich tradierten Literatur ab und wieder den weniger ungreifbaren, scheinbar sichereren schriftlichen Quellen zu. Die Beachtung der Märchenvarianten eines Stoffes kam meist nicht über eine bloße Aufzählung oder Klassifizierung in sogenannten vergleichenden Anmerkungen hinaus.

¹ Vgl. M. Lüthi, Volksmärchen und Literaturwissenschaft, in: M. L., Volksmärchen und Volkssage, Bern 1966, S. 145—159; ders., Märchen, Stuttgart 1962 (Slg. Metzler 16), S. 51 ff.

² A. Aarne und St. Thompson, *The Types of the Folktale, A classification and bibliography*. Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen (FFC No. 3) translated and enlarged by St. Thompson, Indiana University, Helsinki 1961 (FFC 184) (zitiert als: Aa/Th ...).

St. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature, A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballades, Mythes, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, 6 Bände, Kopenhagen 1955—1958 (zitiert als: Motiv ...).

P. Delarue und M.-L. Tenèze, *Le conte populaire français, Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer: [...]*, bisher erschienen Bd. I, Paris 1957 (Herausgeber P. Delarue), Bd. II, Paris 1964 (Herausgeber P. Delarue und M.-L. Tenèze) (zitiert als: D/T).

Schon 1928 wies H. de Boor³ auf den Nutzen hin, den die Literaturwissenschaft aus der Märchenforschung ziehen könnte, wenn sie sich vom Verzicht der finnisch-amerikanischen Schule auf die Erforschung des Märchens als literarische Gattung löste. Über der Zergliederung in einzelne Motive lief das Märchen nämlich Gefahr, zu einem ziemlich willkürlich und mechanisch aneinandergereihten Gebilde aus beliebig austauschbaren Teilen degradiert zu werden, während doch ein Motiv nur als Teil eines übergeordneten Ganzen sinnvoll wird. Daher verlangte H. de Boor eine neue, literarisch ausgerichtete Gattungsbestimmung des Märchens von Stil und Form her, vertieft durch völkerpsychologische Überlegungen: eine Forschungsrichtung, in welche die von ihm erwarteten Arbeiten von A. Jolles weisen. Die früheren Arbeiten zum Märchen blieben mitunter bei der Feststellung seiner Stileigentümlichkeiten stehen, ohne näher auf deren gattungsspezifischen Hintergrund einzugehen und die wesentliche Rolle des Wunderbaren befriedigend zu klären. So hatte sich zum Beispiel W. Berendsohn⁴ aufbauend auf den allgemeinen Forschungen über die ‚Epischen Gesetze der Volksdichtung‘ von A. Olrik⁵ und denen zu ‚Märchen und Schwank‘ von L. W. Weber⁶ mit den ‚Grundformen volkstümlicher Erzählkunst‘ befaßt, die er auf der Basis der Grimmschen Märchen erforschte.

Die mündliche Überlieferungsform des Märchens erfordere besondere Einprägsamkeit, die sich in Knappheit, Formelhaftigkeit und Anschaulichkeit äußere (feststehende Einleitungs- und Schlußformeln, aneinandergereihte Motivketten, Dreizahl, dann Orts-, Zeit- und Namenlosigkeit⁷, schroffe Gegensätze usw.). Er ermittelt drei Hauptgruppen, in denen das Wunderbare, Jenseitige eine mehr oder weniger gewichtige Rolle spielt: Märchen, Schwank und Sage mit verschiedenen Untergruppen und Misch-

D. P. Rotunda, *Motif-Index of the Italian Novella in Prose*, Bloomington, Indiana 1942 (Indiana Univ. Publ., Folklore Ser. No. 2) (zitiert als: Rotunda). Dazu wären auch noch zu zählen die Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, neu bearbeitet von J. Bolte und G. Polívka, 5 Bände, Leipzig 1913–1932 (repr. Hildesheim 1963) (zitiert als: B/P).

³ H. de Boor, *Märchenforschung*, in: *ZfDk* 42 (1928), 561–581.

⁴ W. A. Berendsohn, *Grundformen volkstümlicher Erzählkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Ein stilkritischer Versuch*, Hamburg 1921.

⁵ A. Olrik, in: *ZfDA* 51 (1909), 1–12; vgl. dazu A. van Gennep, *La formation des légendes*, Paris 1910, S. 287–290.

⁶ Diss. Kiel 1904.

⁷ Im Gegensatz zur Sage, die sich mit Vorliebe gerade an Orte und Namen heftet. Vgl. L. Röhrich, *Sage*, Stuttgart 1966 (Slg. Metzler 55).

formen. Echte Märchen sind für ihn nur die Liebesmärchen: „Das Märchen ist eine Liebesgeschichte mit Hindernissen, die ihren Abschluß in der endgültigen Vereinigung des Paares findet. Die Vollform hat zwei Abschnitte; der eine handelt von den Hindernissen vor der ersten Vereinigung, der andere von der Trennung und den Hindernissen bis zur Wiedervereinigung“ (§ 29). Dieses Schema müsse aber vom Eingreifen jenseitiger Mächte durchwirkt sein, um ein echtes Märchen entstehen zu lassen. Als die literaturgeschichtliche Fortsetzung dieser Form sieht Berendsohn den Roman, als die Weiterbildung des Schwanks und der Sage die Novelle. Vor allem der Schwank mit seiner Wirklichkeitsbezogenheit (Jenseitsmotive sind, wenn sie überhaupt auftreten, meist lächerlich übersteigert) und mit seinem einzigen Ziel, Heiterkeit zu erregen, ertrage die Übernahme in die Form der Novelle, ohne sein Wesen aufzugeben. Tatsächlich stellen Exempla und Fabliaux neben anderen mittelalterlichen Erzählformen den Hauptanteil an Quellen für die Renaissancenovellistik und waren daher auch das seither bevorzugte Forschungsobjekt. Das Märchen aber als ein feingliedriges, kunstvolles und ausgewogenes Gebilde sei viel empfindlicher und leichter zerstörbar. Drängen in seine Welt realistische oder schwankhafte Motive ein, so entstünden die nur noch im Aufbau dem Märchen verwandten Märchenschwänke.

Diese wichtigen formalen Einzelerkenntnisse über das Märchen versucht A. Jolles in seinen ‚Einfachen Formen‘⁸ zu koordinieren und auf das Wesen des Märchens zurückzuführen, das er aus einer „Geistesbeschäftigung“ abzuleiten versucht, die etwa dem entspricht, was in der theologischen Formengeschichte als „Sitz im Leben“⁹ bezeichnet wird. Ohne Jolles' allzu starke Abhängigkeit von der Vorstellung der sich selbst schaffenden „Naturpoesie“ zu übernehmen, sollen seine Gedanken deshalb eingehender referiert werden, weil er über die formalen und stilistischen Merkmale des Märchens hinaus in dessen spezifischer Geistesbeschäftigung das genaue Widerspiel zu der der Novelle erkennt und damit die beiden Erzählgattungen in den engen Zusammenhang bringt, mit dem sich die vorliegende Arbeit beschäftigt.

Das Märchen steht mit seinen Formgesetzen nicht isoliert, sondern in einem Kanon von Einfachen Formen. Eine solche entsteht dann, wenn sich, unabhängig von einer einzelnen schöpferischen Dichterpersönlichkeit,

⁸ André Jolles, *Einfache Formen, Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Halle 1930 (zitierte Ausgabe: Tübingen 1968).

⁹ Der Begriff stammt von H. Gunkel, dem Begründer der Form- und Gattungsforschung im AT (vgl. den Artikel „Formen und Gattungen“, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, Bd. II, 31958).

allein unter der Wirkung einer besonderen geistigen Einstellung eine Form nach immanenten Gesetzen verdichtet. Die Reihe dieser geistigen Einstellungen oder „Geistesbeschäftigungen“ entspricht Grundmöglichkeiten der Einstellung des menschlichen Geistes gegenüber der Welt.¹⁰

Die Einfache Form der Mythe etwa entspringt aus dem geistigen Bedürfnis der Weltdeutung oder die Legende aus der „imitatio“ eines Vorbildes. Jede dieser Einfachen Formen ist eine „potentielle“ Form, die ein hohes Maß an „Beweglichkeit, Allgemeinheit und Jedesmaligkeit“ besitzt; wird nun eine solche potentielle Form durch einen Erzähler aktualisiert, so wird sie zur „Aktuellen“ oder „Gegenwärtigen Form“; wird ihre Verendgültigung noch einen Schritt weitergetrieben, erfährt sie eine feste, besondere, einmalige und bewußte Gestaltung, so entsteht die „Kunstform“.¹¹

Wird zum Beispiel aus den potentiellen allgemeinen Weltdeutungen in Gestalt der Einfachen Form Mythe die einzelne Deutung eines bestimmten Phänomens, etwa der Existenz der Erde, herausgenommen, so wird sie zur aktuellen Form der Schöpfungsgeschichte; wird diese dann noch in einer schriftlichen Dichtung bewußt und einmalig gestaltet, so wird aus der Einfachen Form Mythe die Kunstform eines bestimmten Schöpfungsmythus.

Von „Bezogener oder Analoger Form“ spricht Jolles schließlich dort, wo etwas Erzähltes gar nicht mehr unter der Geistesbeschäftigung der Einfachen Form steht, wo es deren Form übernimmt, ihre Geistesbeschäftigung aber nur vorspiegelt. (Das geschieht zum Beispiel dort, wo es zwar noch wunderbar wie im Märchen zugeht, aber übertrieben wunderbar und vom Augenzwinkern des Erzählers begleitet.)

Die Gestaltung unter dem Einfluß einer bestimmten Geisteshaltung, die nach einer eigenen Form und einem eigenen Gegenstand (etwa der Reliquie in der Legende, dem Wundergegenstand im Märchen) verlangt, erfaßt

¹⁰ Besonders betont im Zusammenhang mit den Einfachen Formen das anthropologische Problem K. Ranke (Einfache Formen, in: Intern. Kongreß der Volks-erzählforscher, Berlin 1961, S. 1—12): „All diese Einfachen Formen entspringen also Grundbedürfnissen der menschlichen Seele, sie sind daher notwendig bedingte Formen, sie sind ontologische Gattungsarchetypen“ (S. 8).

¹¹ Jolles, a. a. O., S. 182: „Wir verstehen unter Kunstformen solche literarischen Formen, die gerade durch persönliches Wählen, durch persönliches Eingreifen bedingt sind, die eine letztmalige Verendgültigung in der Sprache voraussetzen, wo sich nicht mehr selbst in der Sprache etwas verdichtet und dichtet, sondern wo in einer nicht wiederholbaren künstlerischen Betätigung die höchste Bündigkeit erreicht wird.“

1. Das Märchen als literarische Form

auch die Sprache selbst in ihren kleineren Einheiten, in dem, was Jolles „Sprachgebärde“ nennt.

Er ersetzt damit den meist nicht näher definierten, inhaltlich bestimmten Begriff ‚Motiv‘ durch einen sprachlich-funktionellen. So heißt es zum Beispiel mit der typischen Sprachgebärde des Märchens als Ausdruck für die höchste Stufe des Glücks: Er heiratete die Prinzessin und erbte das halbe Königreich.

Das Märchen ist eine besonders günstig zu beobachtende Einfache Form, da durch seine mündliche Tradition vermittels vieler verschiedener Erzähler das Dichterisch-Individuelle und Einmalige zurücktritt hinter der sich in allen Versionen bewahrenden Gestalt. So läßt sich, da die immer vorhandene Antagonie des bewußt gestaltenden Künstlers zur Gattungsnorm weniger hervortritt, das Gattungsgesetz des Märchens reiner beobachten als bei anderen, schriftlich tradierten Gattungen.

Worin besteht die geistige Einstellung, welche die Form des Märchens hervorbringt? Es ist auffällig, daß das Märchen gemeinhin als moralische Erzählung aufgefaßt wird, ohne daß es eigentlich sittliches Handeln im Sinne einer personalen Ethik zeigte. Die ‚die Moral von der Geschicht‘ resümierenden Schlußverse der Märchen Perraults hinterlassen deshalb zwiespältige Gefühle, weil sie durchweg nur sehr entfernt zu den erzählten Märchen passen und sich dadurch, scherzhaft hingeworfen, ironisch von ihnen distanzieren. Ein Held wie der jüngste Müllersbursch aus dem *Chat botté* ist weder sittlich noch unsittlich, denn er handelt gar nicht¹², sondern es geschieht etwas mit ihm, ein Geschehen, das Befriedigung dadurch gewährt, daß es in der Erzählung so zugeht, „wie es unserem Empfinden nach in der Welt zugehen müßte“.¹³ Im Märchen herrscht keine Ethik des Handelns, sondern eine solche des Geschehens, und zwar nach Maßstäben einer „naiven Moral“.¹⁴

¹² Von „industrie“ und „savoir-faire“ des Helden kann nicht die Rede sein: „Quelque grand que soit l'avantage / De jouir d'un riche héritage / Venant à nous de père en fils, / Aux jeunes gens, pour l'ordinaire, / L'industrie et le savoir-faire / Valent mieux que des biens acquis.“ (*Le chat botté*, Moralité.)

¹³ Jolles, a. a. O., S. 239.

¹⁴ Ähnliche Gedanken formulierte — indem er sich aber ausdrücklich von der romantischen Vorstellung von Volkspoesie absetzte — unabhängig B. Croce zur „Poesia popolare“ (in: B. C., *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari⁵1967, Kap. I, S. 1—64 pass. Vergleiche auch die Besprechung von K. Wais, in: *Archiv* 89 (1935), S. 156—157): Dem ästhetischen Bereich der Volkspoesie entspreche analog im ethischen der „buon senso“ und die „candidezza“, gekennzeichnet durch eine natürliche und zweifelsfreie Sicherheit und Arglosigkeit, im Gegensatz zu „bontà avveduta e armata“, die der Kunstpoesie entspreche. Volkspoesie sei

Es wird nicht so sehr der Gute belohnt und der Böse bestraft, als vielmehr die Ungerechtigkeit der wirklichen Welt, die sich in der Sprachgebärde des wertlosen Erbes für den Jüngsten ausdrückt, dadurch überwunden, daß die Katze sich in der anderen Gesetzen gehorchenden Welt des Märchens als viel wertvoller als die anderen Erbgegenstände erweist. So erstellt das Märchen eine in sich geschlossene Welt als Gegenentwurf zur erfahrbaren Wirklichkeit¹⁵, die nach dem absoluten Gefühlsurteil durch ihren Widerspruch zu den naiv-ethischen Anforderungen an das Geschehen „unmoralisch“ ist. Dieser Gegensatz zwischen der unmoralischen Wirklichkeit und den Erwartungen der naiven Moral führte zu tragischen Konflikten, wenn nicht die märchenhafte Gewißheit bestünde, daß mit Hilfe des Wunderbaren jede auch noch so aussichtslose Situation zum guten Ende gebracht wird. Das Wunderbare im Märchen ist daher als das Lebenselement der naiven Moral nicht wunderbar, sondern selbstverständlich. Versagt jedoch die Macht des Wunderbaren im Kampf mit der Realität, so entsteht eine tragische Novelle.

M. Lüthi widerspricht dieser Vorstellung vom Wesen des Märchens: „Das Märchen zeigt uns nicht eine Welt, die in Ordnung ist, es zeigt uns die Welt, die in Ordnung ist. Es zeigt uns, daß die Welt so ist, wie sie sein soll.“¹⁶ Lüthi hält damit die Märchenerzähler für primitiver, als es seine eigenen formalen und stilistischen Beobachtungen vermuten lassen. Vor allem bleibt es fraglich, ob das Märchen je — wie er meint — „eine tief beglückende Antwort auf die brennenden Fragen menschlichen Seins“¹⁷ geboten hat. Auch einem naiven Erzähler konnte es nicht entgehen, daß wirkliche Welt und Märchenwelt in schärfstem Gegensatz stehen. Daß sich die Märchenerzähler des fiktiven Charakters ihrer heilen und geordneten

deswegen nicht primitiv oder kindlich, sondern ihr „tono del sentimento e di espressione“ sei eine Geisteshaltung, die nicht an bestimmte Zeiten und nicht an bestimmte soziale Schichten und Altersgruppen gebunden sei (was erst bewiesen werden müßte!). In der Terminologie von Jolles ausgedrückt handelt es sich um Einfache Formen, deren Form unmittelbarer Ausdruck ihrer Geistesbeschäftigung ist: „la poesia popolare ritrae sentimenti semplici in corrispondenti semplici forme“ (S. 9).

¹⁵ Vgl. J. W. Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, I, 8: „Er las eine Folge echter Märchen, die den Menschen aus sich selbst hinausführen, seinen Wünschen schmeicheln und ihn jede Bedingung vergessen machen, zwischen welche wir, selbst in den glücklichsten Momenten, doch immer noch eingeklemmt sind.“

¹⁶ M. Lüthi, *Das europäische Volksmärchen, Form und Wesen*, Bern 1960, S. 82; vgl. das ganze Kapitel ‚Funktion und Bedeutung des Märchens‘, a. a. O., S. 76—97.

¹⁷ Loc. cit., S. 78.

Welt im Märchen wohl bewußt waren, davon zeugt unter anderem schon die übliche Einleitung „Es war einmal ...“ (sprich: die Welt ist nicht [mehr] so, sie war es allerhöchstens in einer weit zurückliegenden Vergangenheit¹⁸) und eine ähnliche bewußte Distanzierung in der geläufigen Schlußwendung „... und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute!“, wo bezeichnenderweise der alles entscheidende Bedingungsatz vorangestellt ist.¹⁹

Volker Klotz²⁰ verteidigt Jolles gegen Lüthi und führt einen stärker betonten ästhetischen Akzent ein. Klotz hält die Ordnung der Gerechtigkeit im Märchen nur für einen Teil des Problems der Märchengattung und zieht es vor, von einer Ordnung der Harmonie zu sprechen und die naive Moral durch eine ihr übergeordnete naive Ästhetik zu ergänzen. Die ästhetische Seite des Märchens kam bei Jolles, dreißig Jahre vor den richtungweisenden Arbeiten von Lüthi zum Märchenstil, zweifelsohne zu kurz. Doch wenn auch dem Märchen das Trachten nach dem Naiv-Ästhetischen, nach „Angemessenheit, Stimmigkeit, Ausgewogenheit, Vollkommenheit“ in hohem Maße eigen ist, so erklärt dies dennoch in keiner Weise das Wunderbare des Zaubermärchens, sein tröstliches, versöhnendes Ende, das die vorausgehende Widerspenstigkeit des Geschehens und das beklemmend Bedrohliche in heiterem Glück auflöst; denn die ästhetische Forderung nach Harmonie galt ebensogut für andere literarische Gattungen, ja für alle Künste, so daß damit gar nichts für das Märchen Spezifisches ausgesagt wird.

Die elementar naive Vorstellung von der Ordnung in der Welt, die sich in der ihr entsprechenden stimmigen Form des Märchens manifestiert, bleibt das wesentliche Merkmal des Märchens.²¹

¹⁸ Bei Noël du Fail (*Propos rustiques*, Chap. V) heißt es bei der Erwähnung von Märchen mit der geläufigen Eingangsformel, jedoch mit einer scherzhaft-ironischen Spitze gegen die Zurückverlegung der heilen Märchenwelt in unbekannte Vorzeiten: „du temps que les bestes parloyent (il n'y a pas deux heures)“; ähnlich bei Rabelais, *Pantagruel*, Chap. XV.

¹⁹ Wäre die Formel nicht distanzierend gedacht, so könnte es der Märchen-erzähler bei der Feststellung des wunderbaren Glückes seiner Helden bewenden lassen „... sie lebten glücklich und zufrieden ...“; doch setzt er meist hinzu „... bis an ihr Ende.“

²⁰ V. Klotz, Weltordnung im Märchen, in: Neue Rundschau 81 (1970), 73—91.

²¹ Vgl. K. Ranke, a. a. O., S. 9: „Kann Stil sich wirklich die ihm entsprechenden Sinngehalte schaffen, oder ist es nicht vielmehr so, daß die inneren Wesenselemente sich kraft ihrer Eigengesetzlichkeit in den ihnen jeweils zukommenden und entsprechenden Stilelementen und Formen manifestieren?“

Im Gegensatz zu Sage und Heiligenlegende²², die das Eingreifen des Übernatürlichen auch kennen, hat die Welt des Märchens keinen Bezugspunkt außerhalb seiner selbst.²³ Weder geschichtliche Wirklichkeit noch Religion binden es. Vielfach läßt sich allerdings beobachten, daß das Wunderbare der Legende einfach frühere nicht-religiöse, oder besser, nicht-christliche Motive assimiliert hat, ohne dabei Wesentliches am Handlungsgefüge zu ändern. Ob Wünsche von einem Kobold, einer Fee, Maria, Petrus oder dem lieben Gott persönlich freigestellt werden, wäre für eine Erzählung völlig ohne Belang, wenn nicht gleichzeitig mit den christlichen Personen auch christliche Moralvorstellungen von Gut und Böse übernommen würden.²⁴

Von den vielerlei Arten volkstümlicher Erzählungen, die die Indices registrieren, sollen in dieser Untersuchung nur die eigentlichen Märchen, die sogenannten Zaubermärchen („Contes proprement dits, contes merveilleux“; Aa/Th Typen 300—749), unter Ausschluß der Tierfabeln, Legenden, Schwänke und „Romantic Tales“ berücksichtigt werden. Die Begriffe Motiv und Typ werden im Sinne der Definition von St. Thompson²⁵ verwendet: „A type is a traditional tale that has an independent existence.“ — „A motif is the smallest element in a tale having power to persist in tradition.“

Geradesowenig wie bei den einzelnen Vergleichen von einem Idealmärchen ausgegangen wird, sondern von Märchentexten, die repräsentativ für einen bestimmten Typ sind, so wird auch keine Idealnovelle postuliert²⁶, sondern es handelt sich immer um die französische Renaissance-novelle und im engeren Sinn um die jeweils besprochene Erzählung.

²² Vgl. L. Röhrich, a. a. O. und H. Rosenfeld, *Legende*, Stuttgart 1961 (Slg. Metzler 9).

²³ Vgl. dazu besonders M. Lüthi, *Das europäische Volksmärchen*, 1960, S. 37 ff.

²⁴ Siehe unten S. 55, wo armen alten Leuten Wünsche vom lieben Gott gewährt werden, und S. 63 ff., wo diese Funktion bei drei jungen Burschen von Feen wahrgenommen wird.

²⁵ Stith Thompson, *The Folktale*, New York 1946, S. 415.

²⁶ Zumal nachdem Walter Pabst (*Novellentheorie und Novellendichtung, Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*, Heidelberg 1967) die Vorstellungen von einer Urform der Novelle in den Bereich der Fiktion verwies: „Denn es gibt weder die ‚Romanische Urform‘ der Novelle noch ‚die Novelle‘ überhaupt. Es gibt nur Novellen.“ (S. 245).

2. Überlegungen zur Methode

Als Quelle für die französische Renaissancenovellistik ist das Märchen, verglichen mit den von der Forschung am meisten beachteten literarischen Erzählgattungen wie Exempel und Schwank, eine *quantité négligeable*. Zu diesem offensichtlichen Nachteil hinsichtlich der Quantität des vorliegenden Materials gesellt sich — gleichzeitig als Begründung für die Seltenheit der Märchen in den Novellensammlungen — noch der qualitative, daß Form und Wesen von Märchen und Novelle auf den ersten Blick unüberwindbare Unterschiede aufweisen.

Die genannten, kausal eng zusammenhängenden Nachteile entpuppen sich jedoch vielleicht als ein methodischer Vorteil. Lassen sich nicht die Eigenschaften zweier Objekte desto besser beobachten, je stärker sie sich voneinander abheben? So werden die wesentlichen Merkmale einer Novelle eher deutlich, wenn man sie mit der „entgegengesetzten“ (Fr. Schlegel) Form des Märchens kontrastiert, als wenn man sie nur mit nahe verwandten Gattungen und Vorläufern vergleicht. Weiter lassen sich auch die schrittweisen Veränderungen beim Übergang von einer Form zur anderen — vom Märchen zur Novelle — bei großer Gegensätzlichkeit leichter ausmachen als bei nur leichten Nuancenverschiebungen zwischen annähernd gleichen Formen.

Eine solche an Gattungen orientierte Betrachtungsweise hat jedoch ihre eigene Problematik. Auf der einen Seite ist die sogenannte Novelle schon bei ihrem anerkannten ‚Schöpfer‘ Boccaccio weit davon entfernt, eine einheitliche Gattung darzustellen, und die vorliegende Arbeit wird vielfache Spielarten dieser kurzen Erzählform allein schon für den Zeitraum der französischen Renaissance vorstellen. Doch wird der Kontrast zur Form des Märchens deutlich machen, daß es trotz der großen Vielfalt der Erscheinungsformen der Novelle gewisse gemeinsame Züge novellistischen Erzählens gibt.

Auf der anderen Seite liegt die Schwierigkeit in der Überlieferungsart des Märchens begründet. Während die jeweils untersuchten Novellen Wort für Wort festliegen und philologisch untersuchbar sind, bleibt die Form eines Märchens, auch eines bestimmten Märchentyps (im Sinne des Typen-Index), immer in gewissem Maße eine Abstraktion aus verschiedenen Varianten der gleichen Erzählung. Doch die Verbindung der grundsätzlichen Überlegungen zum Märchen von Jolles mit den Ergebnissen der Märchenforschung bis Lüthi, die den Bau und die bestimmenden Stilelemente des Märchens erhellen, erlaubt es, die künstliche Rekonstruktion eines sogenannten Urtyps, dessen Nachweis schwerlich je gelingen und

dessen Existenz bei einer mündlich tradierten Form bezweifelt werden kann¹, zu umgehen und trotzdem eine annähernd gesicherte Vorstellung vom Aussehen eines bestimmten Märchentyps bei oder vor seiner literarischen Fassung zu gewinnen. Nicht das kleinste gemeinsame Vielfache verschiedener Versionen wird damit zur Grundlage eines Vergleichs, sondern der Stoff, geformt nach den empirisch gewonnenen Merkmalen des Märchens, in der konkreten Gestalt dieser Formung entsprechender Märchentexte. Die Auswahl der im jeweiligen Fall vorgebrachten und zum Vergleich mit den Novellen herangezogenen Märchen bleibt einerseits damit nicht dem Zufall überlassen — sie wird vielmehr gestützt durch die Forschungen zum Gesamtfeld eines bestimmten Märchentyps —, andererseits wird die Gefahr freischwebenden Abstrahierens von bestimmten Texten vermieden.

Die vorrangige Bedeutung wird so vom Stofflichen, das sich als Motiv in bestimmten Grenzen als austauschbar erweist, auf Stilistisches und Morphologisches verlagert, ohne jedoch die jeweils vorliegende Gestaltung aus den Augen zu verlieren. Gleichzeitig wird darauf verzichtet, direkte Abhängigkeiten zu ermitteln, die bei mündlicher Tradition immer hypothetisch bleiben müssen. Es sollen im folgenden vor allem die Formungsmöglichkeiten eines Stoffes verglichen werden, wobei nachweislichen literarischen Abhängigkeiten unter den Texten nur die Bedeutung eines zusätzlichen Argumentes zufiele.

Das bewegliche und austauschbare Motiv muß, beim Märchen besonders, immer im größeren Zusammenhang des Gattungsgesetzes gesehen werden, das es in einen ganz bestimmten Geschehensablauf einspannt. Sprachgebärden (Jolles) für die menschliche Wirklichkeit wie „dumm sein“, „der jüngste Sohn sein“ oder für die wiederhergestellte harmonische Ordnung wie „einen Schatz finden“, „eine Prinzessin heiraten“ haben losgelöst vom gesetzmäßig abrollenden Märchengeschehen „mit seinem tragischen Anfang, seinem Fortschreiten in der Richtung der Gerechtigkeit,

¹ Die Ausführungen von R. Menéndez Pidal (*La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, Paris 1960) über die mündlich tradierte *Chanson de geste* („une poésie qui vit de variantes“) streift ähnliche Probleme. Doch ist die Situation dort insofern einfacher als beim Märchen, als es tatsächlich so etwas wie eine Urform des epischen Stoffes gibt, nämlich den aus anderen Quellen (sofern sie wirklich vorliegen) zumindest teilweise bekannten historischen Kern der *Chanson*. Andererseits bietet das Märchen bis in die heutige Zeit herein mehr Varianten zu einem Typ, und dazuhin differieren diese Varianten — eingeschränkt durch die strengen Formgesetze des Märchens und die sich dadurch weniger entfaltende schöpferische Selbständigkeit — weniger, so daß die konstitutiven Elemente eines Typs leichter zu erkennen sind.

2. Überlegungen zur Methode

seinen tragischen Hemmungen, seinem ethischen Schluß“² und der vom Wunderbaren durchtränkten Märchenatmosphäre gar keinen Sinn und stellen in bloßer Aneinanderreihung nur Material, ein lebloses mnemotechnisches Gerüst dar.

In literarischen Werken nur nach einzelnen Märchenmotiven zu suchen, geht am Wesen des Märchens vorbei, da sich seine die Form bestimmende Einstellung zur Welt nicht im Einzelmotiv, sondern nur im Geschehensablauf eines ganzen Märchens verwirklichen kann. Dabei gilt es immer zu beachten, daß die von den Novellenautoren übernommenen Motive niemals isoliert oder ‚roh‘, wie etwa ein geschichtliches Ereignis vor seiner es schon formenden Auswahl, vorlagen, sondern eingebettet und zugeschnitten auf ein bestimmtes Märchen oder eine literarische Formung und ihre stilistischen und formalen Erfordernisse.

Da sich die Arbeit nicht mit einem einzelnen Erzählthema beschäftigt, sondern mit zahlreichen in den französischen Novellensammlungen überlebenden Märchentypen und -motiven und, was wesentlicher ist, individuellen Märchentexten im Sinn von Gesamtgestaltungen, so kann die geforderte philologische Detailarbeit³, die den aufgehäuften Stoff für die Literaturwissenschaft erst wirklich fruchtbar werden läßt, nicht an allen Themen gleich intensiv betrieben werden. Um ermüdende Wiederholungen zu vermeiden — denn es handelt sich grundsätzlich immer um den ähnlichen Übergang eines Stoffes vom Märchen zur Novelle — soll diese Detailarbeit an verschiedenen Stoffen in unterschiedlicher Breite und Intensität durchgeführt werden, je nachdem in welcher besonderen Weise die Individualität des Autors den Stoff geprägt und umgestaltet hat.

Ein technisches Problem bei der Suche nach Märchen in novellistischem Gewand soll noch kurz erwähnt werden. Die größte Schwierigkeit bereitet es, Märchen zu identifizieren, die keine Märchen mehr sind: Je gelungener die Verarbeitung des Märchenstoffes ist, je mehr Stationen er auf seinem Weg zur novellistischen Form zurückgelegt hat, desto unmöglicher wird es, ein der Novelle zugrunde liegendes Märchen zu erkennen oder gar eine solche Verwandtschaft schlüssig nachzuweisen. Je direkter dagegen ein Autor den Märchenstoff wiedergeben wollte oder je schwächer seine künstlerischen Fähigkeiten waren, desto leichter wird das Märchen auch noch

² A. Jolles, a. a. O., S. 245.

³ M. Beller, Von der Stoffgeschichte zur Thematologie, in: *Arcadia* 5 (1970), 1—38 pass.

in einer Novelle auszumachen sein. Es entstehen dann meist Mischformen⁴, die durch Ungereimtheiten im Aufbau, blinde Motive oder Reste von Übernatürlichem und große Nähe zum Stil des Märchens das Aufspüren erleichtern.

⁴ Vgl. dazu B. Croce, a. a. O., S. 23: „La poesia artificiosa e letteraria [die Zwischenstufe zwischen poesia popolare und poesia d'arte], senza che se lo proponga, adempie un ufficio di cultura, di studio, di ricerca, sia conservando forme della poesia precedente, sia tentandone di nuove.“

3. Stand der Forschung zur französischen Renaissancenovelle und ihrem Verhältnis zur Volkserzählung¹

Die allgemeinen Literaturgeschichten zum 16. Jahrhundert² lassen den Leser mit konkreten Angaben auf dem speziellen Gebiet der Wirkung von Volkserzählungen auf literarische Werke weitgehend im Stich und beschränken sich auf mehr oder minder vage Begriffe wie „volkstümlich“ oder „der mündlichen Tradition verpflichtet“. Wie bei solch umfassenden Übersichten nicht anders zu erwarten, beschränkt sich auch die Auswahl der Novellenautoren auf die berühmtesten Namen: Des Périers und Marguerite de Navarre. Zum Teil erwähnen sie noch in ein, zwei Sätzen einen der weniger bekannten Autoren, wie Jacques Yver, Noël du Fail oder Nicolas de Troyes. Einzig bei H. Morf³ findet sich eine fast komplette Übersicht über die Novellenautoren des 16. Jahrhunderts, vor allem behandelt er auch kurz die sonst größtenteils übergangenen Autoren der zweiten Jahrhunderthälfte, deren Werke zwischen erzählender und moralistischer Literatur stehen.

Will man mehr erfahren, so bieten sich einige wenige Einzeluntersuchungen zur französischen Renaissancenovelle und zu deren Ursprüngen an:

Gaston Paris⁴ war der erste, der in seiner Auseinandersetzung mit Pietro Toldo⁵ den Einfluß der Volksliteratur im allgemeinen auf die französische Novellistik der Renaissance betonte. Er wies damit die einseitig nationalistische Betrachtungsweise Toldos zurück, der in allen nur möglichen und unmöglichen Fällen literarische Quellen italienischen Ursprungs annimmt.⁶ Dabei macht sich Toldo über das mühselige Suchen der „Folkloristi moderni“ lustig und nimmt kurzerhand an, es sei wie für ihn

¹ Um Wiederholungen zu vermeiden, wird die Sekundärliteratur zu einzelnen Autoren erst bei deren detaillierter Erörterung erwähnt.

² Siehe Bibliographie.

³ H. Morf, *Geschichte der französischen Literatur im Zeitalter der Renaissance*, Straßburg 21914.

⁴ G. Paris, *La nouvelle en France aux XVe et XVIe siècles*, in: *Journal des Savants* 60 (1895), 289—303 und 342—361. Darin werden eingehend besprochen: *Heptaméron*, *Comptes du Monde Adventureux*, *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis*.

⁵ P. Toldo, *Contributo allo studio della novella francese del XV e XVI secolo considerata specialmente nelle sue attinenze con la letteratura italiana*. *Les Cent Nouvelles Nouvelles*. *Heptaméron*. *Les Comptes du Monde aventureux*. *Le Grand Parangon des Nouvelles Nouvelles*. *Les Joyeux Devis*, Rom 1895.

⁶ In klarem Widerspruch zu seinem Vorwort, das „le origini italiane della novella francese senza preconcetti e senza esagerazioni“ (S. XI) sich zu suchen vornimmt.

auch für die Autoren der Renaissance bequemer gewesen, literarische Vorlagen zu benutzen als volkstümliche.⁷ Die Veröffentlichungen auf dem Gebiet der Volkserzählung sind ihm zwar bekannt, aber er hält sie noch für zu unübersichtlich und ungeordnet⁸ und klammert sie deshalb einfach aus.

G. Paris ist wesentlich kritischer in seinen Zuordnungen — aus besserer Kenntnis der „tradition populaire“ — und räumt der „tradition orale commune“ den breitesten Raum unter den Quellen zur französischen Novelle ein: „[...] mais en France comme en Italie, le genre, une fois créé, ne s'est nullement restreint à l'imitation des modèles étrangers: il a puisé dans la tradition orale, qui lui était antérieure et lui a survécu, les éléments de son développement.“⁹ Besonders die Gruppe Nicolas de Troyes, Antoine de La Sale — dem damals noch die *Cent nouvelles nouvelles* zugeschrieben wurden — und Philippe de Vigneulles stellt er, obwohl auch unter dem Einfluß des *Dekameron* stehend, mit ihrer Nähe zum volkstümlich Französischen der Gruppe mit Marguerite de Navarre und Bonaventure Des Périers gegenüber, die, geprägt vom italienischen Humanismus, weitaus bewußter italienische Vorbilder aufnahmen und selbständig umgestalteten. Erkennt G. Paris die Wichtigkeit der mündlichen Überlieferung, so behandelt er sie doch summarisch, ohne auf einzelne Parallelen genauer einzugehen oder auch nur die verschiedenen Formen der Volkserzählung zu trennen.¹⁰ Es bleibt ihm aber das Verdienst, die mündliche Überlieferung als wesentliche Quelle der französischen Renaissancenovelle herausgestellt zu haben.

Auch Karl Voßler¹¹ konstatiert zwei Abschnitte in der Entwicklung der französischen Renaissancenovelle: der erste von den *Cent nouvelles nouvelles* bis Nicolas de Troyes, der zweite als Höhepunkt mit dem *Heptaméron* der Marguerite de Navarre, die mit ihrer Anregung zur neuen *Dekameron*-Übersetzung von Le Maçon (1545) der neuen Novellenform zum Sieg verholfen, indem sie gleichzeitig die nötigen kulturellen und gesellschaftlichen Reformen nach italienischem Vorbild durchgeführt habe. Da erst eine ungezwungene Konversation zwischen Gleichgestellten

⁷ P. Toldo, a. a. O., S. X.

⁸ Ders., a. a. O., S. XIII.

⁹ G. Paris, a. a. O., S. 291.

¹⁰ G. Paris ist in Einzeluntersuchungen zu bestimmten Themenkreisen wesentlich konkreter, so zum Beispiel in seiner Studie zum Cycle de la Gageure, in: *Romania* 32 (1903), 481—551.

¹¹ K. Voßler, Zu den Anfängen der französischen Novelle, in: *Studien zur vergleichenden Litteraturgeschichte*, Bd. 2, Berlin 1902, S. 3—36.

3. Stand der Forschung zur französischen Renaissance-novelle

— dazu zählt auch die emanzipierte Frau — den Nährboden und die unabdingbare Voraussetzung für die Form der Novelle darstelle, müsse die erste französische Novellensammlung, die noch nicht auf dieser notwendigen Grundlage aufbauen konnte, die *Cent nouvelles nouvelles*, eine zwangsläufig unorganische Nachbildung italienischer Vorbilder gewesen sein. Auch Voßler betrachtet also die Anfänge der französischen Novelle ganz von den italienischen Vorbildern her und erkennt das gerade in der ersten Gruppe sehr von volkstümlicher Überlieferung geprägte Element, obwohl er die *Nouvelles de Sens*, Philippe de Vigneulles und Nicolas de Troyes nennt. Allerdings fehlten zu seiner Zeit vollständige Ausgaben dieser Sammlungen, so daß eine genauere Beurteilung auch mit Rücksicht auf kleinere Erzählwerke schwierig war. So konnte er zu dem Schluß kommen: „Während die italienische Novelle sich erst von märchenhaften und legendarischen Bestandteilen reinigen mußte, steht die französische mit einem Schlage fertig vor uns.“¹²

In Werner Söderhjells¹³ Buch über die französische Novelle des 15. Jahrhunderts werden Wirkungen der Volkserzählung keinerlei Aufmerksamkeit geschenkt, da er alle Vorläufer der Novelle nur unter dem Gesichtspunkt untersucht, ob sie schon Anzeichen der Gattung Novelle vertragen, einer Gattung, die er schon auf den ersten Seiten sehr apodiktisch definiert. Alle Werke werden nur danach beurteilt, ob sie in Psychologie und Dramatik der handelnden Personen dem Realismus der Zeit um 1910 und im kraftvollen Stil einen Schritt dem Ideal näherkommen, das er von der Novelle aufgestellt hat oder aus Boccaccio abzulesen meint.¹⁴ Alles, was diesem „Fortschritt“ nicht dient, erhält negative Vorzeichen oder zumindest das Prädikat der literarischen Rückständigkeit. Bei den Lais zum Beispiel erkennt Söderhjelm den breiten Raum des „merveilleux“ an, doch interessieren ihn nur diejenigen Züge der Lais, die für die spätere Novellenform fruchtbar wurden.¹⁵ Das „merveilleux“ oder der „roman-

¹² K. Voßler, a. a. O., S. 8.

¹³ W. Söderhjelm, *La nouvelle française au XV^e siècle*, Paris 1910 (Bibl. du XV^e siècle, XII).

¹⁴ Märchenhaftes ist als „élément romantique“ dem Novellistischen entgegengesetzt, das mit der „observation de la réalité“, dem „élément dramatique“, dem „dessin psychologique exact et fouillé“ und der „expression naturelle“ erst im 15. Jahrhundert mit den *Quinze Joyes de Mariage* beginnt.

¹⁵ W. Söderhjelm, a. a. O., S. 1: „[...] bien qu'ils accordent une large place au merveilleux [...] et à d'autres éléments très étrangers à la nouvelle propre-

tisme“ werden als Stileigentümlichkeiten abgetan, die es nur zu entfernen und durch Lebhaftigkeit und psychologische Wahrheit zu ersetzen gilt, um daraus ein literarisches Kunstwerk zu machen. So erscheint Söderhjelm der *Jehan de Paris* als ein Meisterwerk novellistischen Erzählens, da er sich nur die letzte Szene, den endgültigen Sieg Jehans über den König von England herauspickt. Sieht man aber das Werk als Einheit, so wie es im Ablauf seiner Episoden dasteht, so zeigen sich die Reste eines alten Märchenschemas im Aufbau ganz deutlich, und der Roman erhält ein völlig anderes Gesicht, da er dann zwischen romanhaft verarbeitetem Märchenstoff und novellistischem Erzählen steht.¹⁶

Erich Auerbach lenkt in seiner Dissertation ‚Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich‘¹⁷ den Blick ganz bewußt weg von der stoffgeschichtlichen Betrachtung auf eine formal-kritische, ausgehend von den in Italien und Frankreich verschiedenen gesellschaftlichen und politischen Voraussetzungen für die Novelle, von der Entwicklung der Form und der Funktion des Rahmens, von dem zentralen Thema der Liebe und besonders von Kompositionsfragen. Dabei weist Auerbach ausdrücklich auf den sich auch im Stil der französischen Novellen äußernden volkstümlichen Einfluß hin, ohne jedoch auf die mündlich tradierten Formen in konkreten Vergleichen näher einzugehen.¹⁸ Von den im Folgenden untersuchten Novellensammlungen sind bei ihm — infolge der zeitlichen Beschränkung — nur die *Cent nouvelles nouvelles* berücksichtigt, so daß die vielfältigen Formen der späteren französischen Novellistik nicht mehr erfaßt werden und das Übergewicht an Aufmerksamkeit für die italienische Novelle immer noch drückend ist.

Als Modifikationen eines einzigen epischen Impulses, unter einem einheitlich waltenden Gesetz, sieht Fritz Redenbacher¹⁹ die Entwicklung der

ment dite, ils offrent cependant bien des traits qui pourraient figurer dans la nouvelle des époques suivantes.“

¹⁶ Siehe unten S. 48 f. zu Nr. 3 der *Nouvelles de Sens*.

¹⁷ Heidelberg 1921.

¹⁸ Ebd. S. 53/54: „Die italienische Novelle baut sich auf dem Stil des bel parlare auf. Von vornherein ist ihr die Neigung zum Pointieren, zur scharfen Formulierung einer Hauptsituation, am liebsten in ein paar Worten, eigentümlich. In Frankreich ist es umgekehrt. Das Schrifttum des ausgehenden Mittelalters besaß hier einen großen Reichtum an Volksdichtung und Schwankstil; und wenn auch, in Gehalt und Form, die Novelle sogleich etwas prinzipiell Neues war, so ist ihr doch etwas von der breiten, ausmalenden Technik der fabliaux geblieben. Die Situationen sind materieller, die Darstellung ist dickflüssiger als in Italien, und so bleibt es bis Rabelais.“

¹⁹ Fr. Redenbacher, Die Novellistik der französischen Hochrenaissance, in: ZfSL 49 (1926), 1—72.

3. Stand der Forschung zur französischen Renaissancenovelle

so vielgestaltigen französischen Renaissancenovelle. Dabei schränkt er seine Studien nicht nur auf die Höhepunkte, Bonaventure Des Périers und Marguerite de Navarre, ein, sondern er spürt schon bei ihnen die Anzeichen, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts von Noël du Fail bis Béroalde de Verville zur Auflösung der an Boccaccio orientierten Novellenform führen. Wenn dieser Gesichtspunkt der Auflösung auch einseitig und durch die Vorstellung von einer festen Novellenform bedingt ist, so ist doch Redenbacher der einzige Forscher, der auch die Novellenliteratur der zweiten Jahrhunderthälfte angemessen berücksichtigt.

Unter dem Einfluß des epischen Impulses werde der Autor in die Lage versetzt, den Stoff, den er darbietet, als interessante Neuigkeit zu gestalten. Diesen epischen Impuls hätten die Novellen unter anderen erzählenden Gattungen auch mit dem Märchen gemein. Doch unterscheide es sich von diesem dadurch, daß es nicht auf der Grundlage der Gesellschaft ruhe. Redenbacher sieht den Unterschied zwischen den beiden Gattungen — wobei seine Vorstellung vom Märchen unklar bleibt — im gesellschaftlichen Bezug, von dem nicht einsichtig wird, warum er ihn dem Märchen völlig abspricht, im verschiedenen Verhältnis der beiden zur Zeit und nicht so sehr in ihren formalen Eigenschaften, die er nur als deren Folge betrachtet. Der Vergleich mit dem Märchen dient Redenbacher nur als theoretisches Präludium, dem keine vergleichenden Interpretationen bestimmter Texte folgen.

Ganz auf den Zwiespalt zwischen vorgegebener Novellentheorie und lebendiger Novellendichtung konzentriert, beschränkt sich Walter Pabst wiederum auf die bekanntesten Sammlungen (*Cent nouvelles nouvelles*, *Joyeux Devis*, *Heptaméron*) und läßt das Märchen weder als Stofflieferanten noch als formprägenden Faktor in sein Gesichtsfeld rücken, obwohl es bestens in sein Konzept, die Vielfalt der Quellen und Formen des Genres Novelle zu beweisen, gepaßt hätte.²⁰

Nur anläßlich von Cervantes *Novelas ejemplares* wird die Märchenhaftigkeit namhaft gemacht und als bewußte künstlerische Absicht interpretiert, welche die gleiche Funktion habe, die im *Dekameron* und bei seinen Nachahmern der Rahmen besitze: „die erzählten Geschehnisse durch Vorspiegelung einer bestimmten, zeitlichen und räumlichen Distanz

²⁰ Schon von seiner lexikalischen Erläuterung des Wortes „novella“ her (W. Pabst, a. a. O., S. 24, Anm. 2) wäre das Märchen als eine der Formen, die ihre literarische Fortsetzung in der Novelle fanden, nahegelegen. Er erwähnt zwar den Satz Boccaccios aus dem Vorwort zum *Dekameron* („o istorie o favole“), geht aber dieser Spur nicht weiter nach, die zu Straparola und Basile führt.

aus dem unmittelbaren Lebenskreis des Lesers hinauszurücken und zu mildern“ (S. 131). Doch bleibt die Betrachtung dieser „[...] weitaus stärksten Formtradition [...], die in diese Erzählungen eingeflossen ist“ (S. 130), sehr allgemein und erschöpft sich im Aufzählen stofflicher Übereinstimmungen wie beständiges Wandern, Entführtwerden, Unbekannt-Geborensein, Sichverlieren, Erkenntwerden und Heimfinden.

Im zweiten Teil ihres Werkes über Nicolas de Troyes, der die Entwicklung der französischen Renaissance-novelle — allerdings nur bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts — umfaßt, kommt es K. Kasprzyk²¹ vor allem darauf an nachzuweisen, daß die französische Novellistik in erster Linie auf heimische Traditionen zurückgreife und daß unter den in ihrer Bedeutung zurückgedrängten italienischen Einflüssen Poggio²² fast noch wichtiger sei als Boccaccio.

Unter den vier Quellströmen der mittelalterlichen Erzähltradition, die in die französische Renaissance münden, führt die Autorin neben den „contes édifiants“ (Exempla, Erbauliches und Geschichten aus dem Alten und Neuen Testament) und den „contes plaisants“ (Fabliaux) die „contes courtois“ (in der Nachfolge der *Lais* der Marie de France) und die „contes fantastiques“ (Teufels- und Wundergeschichten) an, die beide Märchenstoffe verarbeiten. Über der ungeheuren stoffgeschichtlichen Kleinarbeit, bei der die Märchenmotive mit großer Vollständigkeit und Exaktheit notiert werden, kommt die detaillierte Untersuchung der angesprochenen Novellen in ihrem stilistischen und formalen Verhältnis zu etwaigen Vorgängern zu kurz.

In den angeführten umfassenderen, sich nicht nur auf einen einzelnen Autor oder eine einzelne Novelle beziehenden Werken zur französischen Renaissanceerzählung nehmen die Probleme des literarischen und besonders des italienischen Einflusses den größten Raum ein. Das Märchen wurde unter stoffgeschichtlichen Gesichtspunkten als Variante, nicht aber zu detaillierten Formvergleichen herangezogen. Die Forscher ließen es entweder bei ziemlich vagen Hinweisen auf die volkstümliche Überlieferung oder auf nicht näher definierte „Märchen“ als einem letzten Ret-

²¹ Krystyna Kasprzyk, *Nicolas de Troyes et le genre narratif en France au XVI^e siècle*, Warschau/Paris 1963.

²² Poggio brauchte als lateinischer Autor nicht erst übersetzt zu werden, und seine kurze, prägnante Form der „*facetia*“ schien zur novellistischen Gestaltung geeigneter.

3. Stand der Forschung zur französischen Renaissancenovelle

tungsanker bei nicht auffindbaren Quellen bewenden oder begnügen sich mit dem Katalogisieren von Varianten und Analoga.²³

Das ist nicht verwunderlich angesichts der Tatsache, daß die Forschung zu den volkstümlichen Erzählformen in Deutschland erst nach der Jahrhundertwende intensiv betrieben und in Frankreich bei dem allgemeinen Desinteresse an unliterarischen Formen und der Vernachlässigung der Volksmärchenforschung bis zur zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts eher stiefmütterlich behandelt wurde.²⁴

Ansätze zu einem formalen Vergleich auf dem Hintergrund soziologischer Betrachtungen fanden sich bei Fr. Redenbacher, der aber den Gegensatz Märchen und Novelle mehr zur einführenden Kennzeichnung der Novellenform verwendete als zum Vergleich von Texten.

Dieses Bild vom Stand der Forschung wird sich auch in den Einzeluntersuchungen zu den verschiedenen Autoren der französischen Novellen-sammlungen nicht wesentlich ändern.

²³ Und das bis in die jüngste Zeit; vgl. J. W. Hassell, *Sources and Analogues of the Nouvelles Récréations et Joyeux Devis of Bonaventure Des Périers*, Bd. 1, Chapel Hill 1957 (Univ. of North Carolina Studies in Comparative Literature XX), Bd. 2, Athens 1969 (Univ. of Georgia Press).

²⁴ Zeugnis vom erwachenden Interesse legen die verschiedenen Zeitschriften mit folkloristischen Beiträgen ab: *La revue celtique* (ab 1870), *La revue des langues romanes* (ab 1870), *Romania* (ab 1872), *Mélines* (ab 1877) und besonders die *Revue des Traditions Populaires* (1886—1919); vgl. als Bibliographie Paul Sebilot, *Le Folk-Lore de France*, 4 Bde., Paris 1904—1907, und Arnold van Gennep, *Manuel de Folklore Français*, Paris 1937 ff. (besonders in Bd. IV das Kapitel „Littérature mouvante“ der Bibliographie, S. 654—715); vgl. auch das Vorwort zu P. Delarue, a. a. O.

4. Zum französischen Märchen des Mittelalters

Auf die wichtige Rolle des Märchens in der mittelalterlichen Literatur Frankreichs wurde schon in der Einleitung hingewiesen. Leider fehlt es an einer umfassenden Untersuchung zu diesem großen Gebiet¹, welche die Ergebnisse der Märchenforschung miteinbezieht und sich zur Aufschlüsselung der Stoffe der Typen- und Motiv-Indices bediente. Ein großer Teil der erzählenden Literatur der genannten Zeit zeigt Berührungspunkte mit dem Märchen, sei es nun, daß die Werke in ihrer gesamten Anlage auf einem Märchenschema aufbauten, sei es, daß sie nur einzelne Motive in den Erzählablauf einfügten. Wesentlich war dabei, inwieweit sich der Stoff für einen Einbau in die höfisch-ritterliche Welt eignete. Besonderer Beliebtheit erfreute sich auf Grund der leichten Übertragbarkeit das Märchen von der „gestörten Mahrtehe“ (Aa/Th Typ 400)², wo die Übernatürlichkeit der gewonnenen Frau sich ohne besondere Schwierigkeiten mit der Erhabenheit einer hohen Herrin, Prinzessin oder Königin verband. Zu diesem Kreis gehören unter anderen die *Lais Lanval*, *Guigemar*, *Guingamor*, *Graelent*, *Désiré*, *Chrétien de Troyes' Yvain*, der *Partenopeus de Blois* und Jehan d'Arras' *Livre de Melusine*. Die vertauschte Braut in Adenet le Rois *Berte aus grans piés* gehört zum Märchentyp von der untergeschobenen Braut (Aa/Th Typ 403), wobei Veränderungen gegenüber dem Märchen wie die Verlegung der Brautvertauschung in die Brautnacht an den *Tristan* und die Aussetzung Bertas im Wald an die *Genovevaledende* erinnern; in *Robert le diable* wird das Märchen vom *Wilden Mann* (Aa/Th Typ 502) legendenhaft umgestaltet (der helfende Eisenhans zum Beispiel wird zu einem Engel). Der verräterische Seneschall, der sich der von Robert vollbrachten Befreiungstat zu Unrecht rühmt, um die Prinzessin als Lohn zu erhalten, stammt aus dem *Drachentöter*- (Aa/Th Typ 300) und dem *Brüdermärchen* (Aa /Th Typ 303) und ist schon aus dem *Tristan* (Gottfried von Straßburg, VV 8897 ff.) bekannt. Auf denselben Stoff geht die Szene im *Perlesvaus* (Br. VIII) zurück, wo der verräterische Keu den wahren Sieger über den Riesen,

¹ K. O. Brogsitter (Artusepik, Stuttgart 1965, Slg. Metzler 38, S. 11) hält „eine völlig neue Bearbeitung der Frage der Einwirkung von Märchen und volkstümlicher Erzählung auf die Artusepik“ für eine der vordringlichsten Forschungsaufgaben.

Die bisherigen Überblicke sind nur sehr lückenhaft; vgl. besonders: Spielmannsbuch, Novellen in Versen aus dem 12. und 13. Jahrhundert, übertragen von W. Hertz, Stuttgart 1900; Französische Volksmärchen, übersetzt von E. Tegethoff, Bd. I: Aus älteren Quellen, Jena 1923.

² Vgl. dazu unten S. 81 ff.

4. Zum französischen Märchen des Mittelalters

Lohout, Arthurs Sohn, feige ermordet, nachdem dieser über der Leiche des erschlagenen Logrin eingeschlafen war. Ebenfalls in Verbindung mit dem *Brüdermärchen* steht die Novelle von *Amis et Amile*. Im *Huon de Bordeaux* verbinden sich eine große Anzahl von Märchenmotiven³, von denen das Wunderhorn verwandelt wieder in einer Renaissance novelle auftauchen wird.⁴

Die bei Auberons Geburt mit ihren Gaben auftretenden Feen erinnern an die drei Göttinnen in der frühesten Fassung des *Dornröschens*märchens (Aa/Th Typ 410) im *Perceforest* (Buch III, Kap. 42), wo Troylus die in einem Turme im Zauberschlaf liegende Zellandine auf Umwegen erweckt und später endgültig zur Frau gewinnt.

Unter denjenigen Stoffen, die in der Renaissance erzählung wieder erscheinen, wäre noch Philippe de Beaumanoirs *La Manekine* zu nennen, in der das Inzestmotiv aus *Allerleirauh* mit der Erzählung vom *Mädchen ohne Hände* (Aa/Th Typ 706) verknüpft ist.⁵

Um nur noch ein Beispiel für versteckte und unauffällige Märchenmotive in scheinbar in realistischer Umwelt spielenden Werken zu nennen, sei auf die Rätselreden im *Jehan de Paris*⁶ hingewiesen, mit denen der Held seinen Nebenbuhler, den englischen König, auf der Reise verwirrt und sich bei der Deutung gleichzeitig als der legitime Bräutigam ausweist.

Dieser rasche und notwendig unvollständige Überblick soll zu einer groben Orientierung dienen, die es erlaubt, die Märchen in den Novellensammlungen der Renaissance auf dem Hintergrund des mittelalterlichen Märchens angemessener zu beurteilen.

³ Vgl. dazu K. Voretzsch, *Epische Studien I*, Die Composition des *Huon von Bordeaux* nebst kritischen Bemerkungen über Begriff und Bedeutung der Sage, Halle 1900; D. Scheludko, Neues über *Huon de Bordeaux*, in: ZRPh 48 (1928), 361—397; A. H. Krappe, Über die Quellen des *Huon de Bordeaux*, in: ZRPh 54 (1934), 68—88.

⁴ S. u. S. 35.

⁵ S. u. S. 51—53.

⁶ S. u. S. 48; die wiederholten Fragen des Königs von Navarra nach dem Besitzer so vieler prächtiger Reichtümer beim triumphalen Einzug des unbekannten Jehan, verwenden einen erzählerischen Zug, der unter anderem (vgl. Ariane de Felice, *Etude comparative d'un motif stylistique*, in: Kongreß der Volks-erzählforscher 1959, Berlin 1961, S. 84—97) aus dem *Gestiefelten Kater*, bekannt ist.

II. Märchen in den französischen Novellensammlungen der Renaissance

Um die lange Reihe der französischen Novellensammlungen der Renaissance nicht allzu unüberschaubar werden zu lassen, sollen im groben chronologischen Rahmen in Anlehnung an die Einteilung der seitherigen Forschung kleinere Gruppen gebildet werden, die möglichst gleichartige Werke zusammenfassen. Geht man vom Zentrum und Höhepunkt der französischen Renaissance-novellistik aus, so wäre zuerst die Gruppe um Marguerite de Navarre mit Des Périers und den *Comptes du Monde Adventureux* zu nennen. Zwischen dieser Gruppe und den noch in das 15. Jahrhundert gehörenden *Cent nouvelles nouvelles* — die als erstes großes Zeugnis und Vorbild für einen Teil der späteren französischen Novellensammlungen nicht fehlen dürfen — steht eine Anzahl Erzähler niedrigerer und provinzieller Herkunft mit Philippe de Vigneulles und Nicolas de Troyes, zu denen auch noch der Autor der sogenannten *Nouvelles de Sens* zu zählen wäre. Etwas außerhalb der genannten steht die zeitlich zu ihnen gehörende Sammlung der Jeanne Flore. Schließlich folgt in der zweiten Jahrhunderthälfte die Zahl der Autoren, die die Umgestaltung der an Boccaccio orientierten Novellenform, die sich schon bei Marguerite ankündigte¹, fortsetzen und die von der Forschung² zum Teil näher zu den Essayisten gerückt werden als zu den Erzählern: Noël du Fail, Jacques Tahureau, Henri Estienne, Guillaume Bouchet, Etienne Tabourot, de Cholières und Béroalde de Verville. Neben diesen essayistischen bestehen aber durchaus noch traditionelle Sammlungen von Einzelnovellen wie die von Jacques Yver, Jean Bergier, Romannet du Cros, Benigne Poissenot, Gabriel Chappuys und Verité Habanc, unter die sich auch ein Außenseiter wie Philippe le Picard einmischt.

¹ Nach Fr. Redenbacher, a. a. O., S. 44.

² Zum Beispiel von C. Royer und E. Courbet in ihrem Vorwort zu Guillaume Bouchets *Serées*, Paris 1873—1882, Bd. 1, S. V.

1. Die frühen Sammlungen aus der zweiten Hälfte des 15. und vom Anfang des 16. Jahrhunderts

a) Die *Cent nouvelles nouvelles*

Die *Cent nouvelles nouvelles* heben sich von den übrigen frühen französischen Novellensammlungen deutlich ab. Einmal erfreuten sie sich zu ihrer Zeit großer Beliebtheit und waren in zahlreichen Drucken und später in der Bearbeitung von La Motte Roullant weit verbreitet, während die anderen als Manuskripte ihr Bekanntwerden allein dem Gelehrtenfleiß des 19. Jahrhunderts verdanken und es teilweise bis heute noch zu keiner vollständigen Ausgabe gebracht haben.

Zum anderen sind deren Autoren lange nicht so selbständig wie der Verfasser der *Cent nouvelles nouvelles* und weniger bemüht, ihrem Werk den unverwechselbaren Stempel eines eigenen Erzählstils aufzuprägen, als eben eine bestimmte Menge unterhaltender Erzählungen anzuhäufen, ohne besondere Rücksicht auf Stoff, Stil und Gattung. Daher finden sich auch bei ihnen die meisten Märchen. Doch ist diese Mengenbezeichnung nur eine relative Größe, da auch hier die auf Märchen zurückgehenden Novellen absolut gesehen nur einen kleinen Teil der Sammlungen ausmachen. Daß die *Cent nouvelles nouvelles* gleichzeitig als der Beginn und der erste Höhepunkt der französischen Renaissancenovellistik angesehen werden, hat wohl seinen Grund hauptsächlich darin, daß sie neben ihren unbestreitbaren literarischen Qualitäten das erste Werk in französischer Sprache sind, das als Übersetzung des für eine beliebte Erzählart stehende italienische „novella“ das französische „nouvelle“ im Titel führt, wobei dieser Begriff in ausdrücklicher polemischer Überspitzung gegenüber Boccaccios *Dekameron* mit einem herausfordernden weiteren „nouvelles“ versehen ist.¹

Doch geht eine Beurteilung der *Cent nouvelles nouvelles* als eines auf Antrieb vollkommenen aus dem (französischen) ‚novellistischen Nichts‘ aufgetauchten Werkes von der Voraussetzung aus, daß Boccaccio der Schöpfer der Novellenform und Novellen nur in seiner Nachahmung

¹ Das *Dekameron* wurde in Frankreich durch die Übersetzung von Laurens de Premierfaict (1414) unter dem Titel *Les cent nouvelles* berühmt. Von 1485 bis 1541 erschienen acht Auflagen. Es ist nicht eindeutig geklärt, ob es nicht doch noch eine weitere frühe *Dekameron*-Übersetzung gab, nach der Nicolas de Troyes und der Autor des *Parangon des nouvelles honnestes* gearbeitet haben sollen; vergleiche dazu H. Hauvette, *Les plus anciennes traductions de Boccace*, in: H. H., *Etudes sur Boccace* (1894—1916), Torino 1968, S. 225—268.

möglich gewesen seien. Doch hat die Forschung längst gezeigt², daß der Einfluß des *Dekameron* nur einen zusätzlichen wesentlichen Beitrag zu der in Frankreich heimischen Erzähltradition geleistet hat. Auf dem Hintergrund dieser alten französischen Novellistik ist Boccaccio für den Autor der *Cent nouvelles nouvelles* mehr ein äußerliches Vorbild³, während Stoff, Form und Erzählstil der Novellen weitgehend französischer Tradition angehören.

Der unbekannte Autor, der die Sammlung um die Mitte des 15. Jahrhunderts am Hofe Philipps des Guten von Burgund verfaßte⁴, schöpft seine Stoffe tatsächlich nicht aus Boccaccios *Dekameron*.⁵ Die Ehebruchs-, Liebesabenteuer- und Ehezwistgeschichten lassen sich auf mittelalterliche Exemplasammlungen, die *Fabliaux*, Poggio⁶ und den allgemeinen Anekdotenschatz zurückführen.⁷ Märchenstoffe läßt das Programm, das der Autor in der Widmung aufstellt, nicht erwarten.⁸ Denn er legt es gerade darauf an, in Konkurrenz zu den Novellen Boccaccios, die mit ihrer räumlichen und zeitlichen Ferne („advinrent la pluspart es marches et metes d'Ytalie, ja long temps a“) seiner Meinung nach zu Unrecht *Cent nouvelles* heißen, seine vorgeblich neuen Novellen anzubringen, „wahre“ Geschichten, die aus räumlicher (nicht von über den Alpen, sondern „de France, d'Alemaigne, d'Angleterre, de Haynau, de Brabant et aultres

² Dazu bes. W. Söderhjelm, a. a. O.; J. M. Ferrier, *Forerunners of the French Novel, An Essay on the Development of the 'Nouvelle' in the late Middle Ages*, Manchester 1954.

³ Formale und gesinnungsmäßige Abhängigkeit konstatiert W. Pabst (a. a. O., S. 173) in der Hundertzahl der Novellen, der Fiktion des Reihumerzählens unter namhaft gemachten Individuen (wenn auch ohne Rahmenhandlung), der Markierung des Schlusses durch eine besonders eindrucksvolle Geschichte und der für das Frankreich der damaligen Zeit überraschend großzügigen erotischen Gesinnung.

⁴ Das Manuskript stammt von 1465; der erste Druck (Paris, Anthoine Verard) von 1486. Zitierte Ausgabe in: *Conteurs français du XVI^e siècle*, ed. P. Jourda (Paris), 1965 (Bibl. de la Pléiade), S. 1—358; abgekürzt zitiert als: *Conteurs*.

⁵ Nur die 14. Novelle gleicht Boccaccio, *Dekameron* IV, 2.

⁶ Aus Poggios *Liber facetiarum* (Mitte 15. Jh.) übernahm er dagegen 21 Stücke.

⁷ Zu den Quellen vgl. unter den vielen Ausgaben bes. die von Th. Wright, Paris 1857/8, 2 Bde. (Bibl. elz.) und die von P. Champion, Paris 1928, 2 Bde. (Doc. artist. du XV^e s., V); dann P. Toldo, a. a. O., G. Paris, a. a. O., S. 292 bis 297, und den zweiten Teil von W. Kühler, *Die Cent nouvelles nouvelles*, Ein Beitrag zur Geschichte der französischen Novelle, in: *ZfSL* 30 (1906), 264 bis 331; 31 (1907), S. 39—101, dessen erster Teil die literarhistorischen Zusammenhänge darstellt; W. Söderhjelm, a. a. O., S. 111—158.

⁸ Widmungsbrief, in: *Conteurs*, S. 19; vgl. dazu W. Pabst, a. a. O., S. 168 bis 174.

lieux“) und zeitlicher Nähe stammen („d’assez fresche memoire“). Aber nicht nur der Inhalt der Geschichten soll neu sein („l’estoffe“), sondern auch die Darbietungsform ist der neuesten Mode angepaßt („taille et fasson [...] de myne beaucoup nouvelle“). Es scheint aber auch schon zu genügen, wenn nur das äußere Bild modern ist, denn es werden im Grunde allgemein bekannte Geschichten von dem formbewußten Autor, der „estoffe“ deutlich von „taille et fasson“ trennt, „durch novellistische Kunstgriffe [...] in ein zeitlich und räumlich vertrautes Ambiente“⁹ verlegt. Einen weiteren Fortschritt gegenüber seinen Vorgängern bildet sein Verzicht auf den mittelalterlichen didaktischen Vorwand. Ganz allgemein ist zwar von der Lektüre als einem „bon et prouffitabile passe temps“ die Rede, in der Ausführung überwiegt jedoch klar der Passetemps. Aktualität und scherzhafte Unterhaltung, diese beiden Grundbestimmungen der *Cent nouvelles nouvelles* sind dem Wesen des Märchens mit seiner Orts-, Zeit- und Namenlosigkeit und seiner eher ernsten als heiteren Stimmung diametral entgegengesetzt.¹⁰ Daß der Autor daher nicht bewußt Märchen in seiner Sammlung verarbeitet hat, ist nicht weiter verwunderlich. Tatsächlich lassen sich nur in einer einzigen Novelle Spuren echter Zaubermärchen entdecken: in der 75.¹¹ „racomptée par monseigneur de Talemás, d’ung gentil galant demy fol et non gueres saige, qui en grant aventure se mist de mourir et estre pendu au gibet, pour nuyre et faire desplaisir au bailly, a la justice et autres plusieurs de la ville de Troyes en Champaigne, desquelz il estoit hay mortellement, comme plus a plain pourrez ouyr cy après“.

Während einer Episode des Hundertjährigen Krieges, „Au temps de la guerre des deux partiz, les ungs nommez Bourgoignons, les aultres Ermignacz“ (1429/30), hatte sich die Stadt Troyes von den Burgundern zu der Partei der Armagnacs geschlagen. Ein Bürger von Troyes aber, „ung compaignon a demy fol“ war bei den Burgundern zurückgeblieben. Dieser hatte nun folgenden Kriegsplan: Er konnte als Parteigänger der Burgunder damit rechnen, bei einer Rückkehr in seine Heimatstadt als Spion gefangen und zum Galgen verurteilt zu werden. Dieses Volksschauspiel könnten, so rechnete er sich aus, seine Kumpanen ausnützen, indem sie sich in der Nähe des Richtplatzes versteckten und im geeigneten Augen-

⁹ W. Pabst, loc. cit., S. 172.

¹⁰ Fr. Redenbacher, a. a. O., S. 15: „Der Abstand der Novelle vom Märchen ist hier so groß als möglich.“

¹¹ Conteurs, S. 280—282; die zitierte Inhaltsangabe in: Conteurs, S. 14.

blick hervorbrächen, um ihn zu befreien und viele Gefangene unter den Troyens zu machen. Der Plan ist offensichtlich nicht so sehr dem Hirn eines Narren, als einem wagemutigen, ja tollkühnen Kopf entsprungen.

Der „demy fol“ läßt sich, nachdem sein Einfall gutgeheißen, planmäßig fangen. Seine Verteidigung, ebenso wie die Verurteilung, beschränkt sich auf je einen Satz, den der „bailly“ und er wechseln. Ohne weitere Widerrede bittet der Delinquent nur um Aufschub der Hinrichtung bis zum anderen Morgen, angeblich aus Scham und Rücksicht auf seine Bekannten in der Stadt. Frühmorgens wird er auf einen Karren geladen, „tenant sa musette, dont il jouoit co[ustumier]ement“.¹² Diese Mitteilung zur Person des Helden wird im Vergleich zu ihrer Wichtigkeit für den Fortgang des Geschehens relativ spät eingefügt, nicht etwa bei der allgemeinen Vorstellung des „demy fol“, der eine Art Musiker oder Spielmann zu sein scheint.

Seine Freunde hatten sich inzwischen versteckt und auf einem Baum eine Wache postiert, die sie im richtigen Moment alarmieren sollte. Unter dem Galgen angekommen, sieht der Held weit und breit keinen Entsatz, er wird unruhig, beichtet wie üblich möglichst lange, muß aber dann schließlich doch auf die Leiter steigen. Er schaut umsonst nach Hilfe aus, denn die Wache ist auf ihrem Baum eingeschlafen. In letzter Not fällt dem Verurteilten noch eine Möglichkeit, „un tour“, ein, und er bittet darum, ein Abschiedsliedchen auf seiner „musette“ spielen zu dürfen. Sie wird ihm gebracht, und er spielt ein seinen Kumpanen wohl bekanntes Liedchen, in dessen Text „Tu demoures trop, Robinet, tu demoures trop“ vorkommt. Der Posten erwacht, die Burgunder brechen aus ihrem Hinterhalt hervor und vollenden den Plan, indem sie viele Troyens niedermetzeln oder gefangennehmen.

Die Handlung ist scheinbar vollkommen realistisch motiviert und abgewickelt; Übernatürliches oder Wunderbares tritt nicht in Erscheinung. Die ausführliche zeitgeschichtliche Einleitung, die mit ihren komplizierten politischen Verhältnissen einen Punkt der für den Autor aktuellsten Vergangenheit schildert¹³, definiert die Situation der Erzählung genau in Ort, Zeit und politischer Lage.

Der Held selbst, der zur traditionellen Kategorie der Narren gehört, scheint auch nichts mit einem Märchenhelden zu tun zu haben. Doch die

¹² Die von den späteren Herausgebern nicht übernommene Konjekture „continuellement“ (ed. Th. Wright, 1857, II, S. 125) ist in der Lage des Helden wenig wahrscheinlich und hätte zudem die Wache rechtzeitig aufgeweckt.

¹³ Der Hundertjährige Krieg endete 1453. In den unmittelbar folgenden Jahren (vor 1462) wurden die *Cent nouvelles nouvelles* verfaßt.

1. a) Die ‚Cent nouvelles nouvelles‘

Begründung der Tat durch die Narrheit allein ist nicht ausreichend und so erläutert der Autor diese spezielle Narrheit näher: „non pas qu'il eust perdue l'entiere cognoissance de raison, mais a la verité il tenoit plus du costé de dame Folie que de raison, quoy que aucunesfoiz il executast, et de la main et de la bouche, pluseurs besoignes que plus sage de luy n'eust sceu acever.“ Dem typischen Narren eignet auch etwas von der traumhaften Sicherheit, mit der ein Märchen-Held auch die schwierigsten Aufgaben meistert, allerdings ohne vorher große Überlegungen anzustellen und mit Hilfe übernatürlicher Mächte.

Einen ersten Fingerzeig auf das Märchen gibt die überraschend eingeführte „musette“: insofern überraschend, als der Autor der *Cent nouvelles nouvelles* es sonst nach gut novellistischer Art nicht versäumt, alle für den Verlauf wichtigen Begebenheiten und Charakterzüge schon in der Exposition aufzuzählen.¹⁴ Zudem kam der Dudelsack in den Plänen des tollkühnen Narren gar nicht vor, und er war auch strenggenommen, daß heißt nach dem Gesetz von Ursache und Wirkung zum Wecken der Wache nicht unbedingt notwendig, denn die Stärke seines Tones hatte der Stimme des Delinquenten oder dem Lärm der Hinrichtungsgesellschaft nichts voraus. Hier erweist sich eben die Zählebigkeit überkommener Motive. Die Kernszene, in der der Held mit Hilfe eines Instruments Helfer herbeiruft, setzt sich nämlich aus zwei Märchenmotiven zusammen: Die Errettung vom Galgen durch ein Musikinstrument (Horn)¹⁵ und ein Instrument, das Retter herbeiruft.¹⁶

Das erste verwenden die Märchen vom Typ des Grimmschen *Der Jude im Dorn*.¹⁷ Ein Bursche wird zum Tode verurteilt, da er einen Juden (in den französischen Fassungen¹⁸ meist einen curé) mit Hilfe seiner Wundergeige, die jeden Hörer zum Tanzen zwingt, in einem Dornbusch hat tanzen lassen. Diese Geige hat er unter anderem von einem dankbaren Zwerg für sein Mitleid bekommen. Auf der letzten Sprosse der Galgenreiter bittet er darum, ein letztes Mal auf seiner Geige spielen zu dürfen, womit er die Richter und die ganze versammelte Menge zum nicht endenden Tanz und zum Freispruch zwingt. An seiner Statt wird der Jude erhängt.

¹⁴ Vgl. J. M. Ferrier, a. a. O., S. 27.

¹⁵ Motiv K 551.3: Respite from death until victim has blown on a horn.

¹⁶ Motiv D 1475.1: Magic soldier-producing horn.

¹⁷ KHM Nr. 110; zitiert nach: *Kinder- und Hausmärchen*, gesammelt durch die Brüder Grimm, München 1963; vgl. dazu B/P II, 501; St. Thompson, a. a. O., S. 76 f.

¹⁸ D/T II, 490 ff.

Das zweite Motiv, ein Soldaten herbeirufendes Horn, findet sich in verschiedenen Märchen mit Gegenständen von wunderbaren Eigenschaften.¹⁹ Die Varianten haben folgenden Aufbau²⁰: Jeder von drei Brüdern gelangt in den Besitz eines Zaubergegenstandes. Der eine bekommt einen Geldbeutel, der sich niemals leert, der andere einen Mantel, der seinen Besitzer hinbringt, wo er will, und der dritte ein Horn, das ein Heer herbeizaubert. Der erste der Brüder heiratet eine Königstochter, die ihm nacheinander mit List alle drei Gegenstände abnimmt. Er zwingt sie aber durch die besondere Wirkung von Zauberfrüchten, ihm die drei Wunschdinge zurückzuerstatten. „Der dritte gegenstand hat in der urform des volkstümlichen märchens ohne zweifel die eigenschaft besessen, ein heer herbeizuzaubern. Der zaubergegenstand, mit dessen hilfe ein heer hervorgebracht wird, ist immer noch ziemlich gemein und seiner form nach ist es gewöhnlich ein horn.“²¹ In der französischen Märchenliteratur gibt es viele Varianten dieses Typs²², darunter jedoch nur wenige, die ein Musikinstrument in der beschriebenen Form verwenden.

¹⁹ Aa/Th Typen 560/566 (The three magic objects), vgl. B/P I, 470 ff.

²⁰ Nach A. Aarne, Vergleichende Märchenforschung, in: *Mémoires de la soc. Finno-ougrienne* 25 (1907), bes. S. 83 ff., 117.

²¹ A. Aarne, a. a. O., S. 117.

²² D/T II, 437 ff.: in Nr. 1 „un cornet procurant une armée“; in Nr. 8 „un flûteau“; Nicolas de Troyes (ed. Mabille Nr. 7; Kasprzyk Nr. 79: „de quelques joyeux passe temps et autres que ont eu d'aucuns roys de France en allant à la chasse“), der auch die Novelle Nr. 75 der *Cent nouvelles nouvelles* in seinen *Grand parangon* übernommen hat, verarbeitet das Motiv des rettenden Horns allein, nicht in Verbindung mit einer Rettung vom Galgen, im Stil einer Sage: Auf der Jagd zwischen Melun und Fontainebleau wird Ludwig der Heilige im Wald von drei Räufern überfallen. Zwei wollen ihn gleich töten, der dritte erlaubt ihm aber, noch dreimal in sein Horn zu stoßen. Das suchende Gefolge eilt daraufhin in großer Zahl herbei. Die zwei ‚bösen‘ Räuber werden auf der Stelle bestraft, der dritte, ‚gute‘, begnadigt.

Trotz der formelhaften Wahrheitsbeteuerung „vray est que une foy“ sieht man sofort, daß diese Novelle dem Märchen sehr nahesteht. Die Personen nehmen als König und Räuber extreme soziale Stellungen ein und sind im Augenblick ihres Zusammentreffens wie die Märchenhelden von ihrer Umwelt isoliert. Braucht es im Märchen nur einen Hornstoß, um mit dem übernatürlichen Helfern rechnen zu können, so wird die nur ausnahmsweise Isolation des Königs durch den Hornstoß auf ganz realistische Art beseitigt. Von den drei Räufern ist es nach den stilistischen Gewohnheiten des Märchens der dritte, der dem König ein dreimaliges Blasen erlaubt (zwei Dreierhythmen mit Achtergewicht). Das Geschehen selbst, daß nämlich drei Raubmörder gegen alle Wahrscheinlichkeit ihrem Opfer erlauben, einen dreifachen Hilferuf auszustoßen, wird nach Märchenart fraglos hingenommen. Der Schluß („le roy pardonna à celluy qui l'avoit gardé, mais les deulx autres il fist pendre et estrangler incontinent“)

1. a) Die ‚Cent nouvelles nouvelles‘

Die Unterschiede zwischen Novelle und Märchen zeigen sich auf den ersten Blick besonders im Handlungsaufbau und in der Personencharakterisierung. Aus der Motivkette des Märchens, die drei Episoden aufweist (Gewinn der wunderbaren Gegenstände, galgenwürdiges Vergehen, Rettung vom Galgen), gestaltet der Novellenautor nur den spannendsten Moment, die Rettung vom Galgen, so daß bei ihm ungeklärt, zumindest aber ungenügend motiviert bleibt, wie der Held zu dem Instrument und an den Galgen gelangt. Die erste Begründung gab der Autor auffallend spät und wie um etwas Versäumtes nachzuholen, und für die zweite mußten erst umständliche Erklärungsversuche der unwahrscheinlichen Narrheit des Helden angestellt werden.

So wirkt sich die Änderung im Aufbau der Erzählung zwangsläufig auf die Personencharakterisierung aus. Denn vom Standpunkt eines aufgeklärten Novellenschreibers aus hängt die Tatsache, daß sich jemand ohne zwingenden Grund der Gefahr des Aufgeknüpftwerdens aussetzt und auf rechtzeitige Rettung hofft, auch wenn er sie geplant hat, mit einem nicht ganz normalen Geisteszustand zusammen. Unter realistischen Bedingungen muß so der Märchenheld zum Narren werden, wenn er die gleichen Aufgaben wie im Märchen erfüllen will. Denn im Gegensatz zum Märchen geht in der empirischen Wirklichkeit mit großer Wahrscheinlichkeit ein allzu kühnes Abenteuer schief. Der planende „demy fol“ hat die Zuversicht eines Märchenhelden, obwohl ein solcher nicht selbst zu planen braucht und sich auf das Eintreffen glücklicher Umstände und übernatürlicher Helfer verlassen kann.

Die fehlenden Episoden des Märchens, die die Rettung vom Galgen vorbereiteten, müssen, um die Handlung überhaupt verständlich werden zu lassen, ersetzt werden durch eine völlige Umgestaltung und psychologische Verfeinerung des Helden. Die äußerliche Geschehensautomatik im Märchen wird umgesetzt in innermenschliche Vorgänge, die sich im Intellekt eines autonomen Individuums abspielen, sie wird ersetzt durch kühne menschliche Planung; oder umgekehrt: ein Autor, der in einer Zeit lebt, die dem Menschen im Gegensatz zum Märchen die Gestaltung seines Lebenswegs selbst zutraut, braucht die Wunder und die damit verbundenen Episoden des Märchens nicht mehr, auch wenn er seinen Helden das gleiche Abenteuer bestehen läßt.

könnte mit seiner lakonischen Kürze ebenso am Ende eines Märchens stehen. Die hölzerne parataktische Ausdrucksweise kennzeichnet den volkstümlichen Stil Nicolas de Troyes' und führt mit den genannten Zügen dazu, daß diese Novelle trotz der realistischen Motivierung weitaus märchenhafter klingt als etwa die besprochene aus den *Cent nouvelles nouvelles*.

Änderung des Aufbaus und Änderung des Personencharakters sind zwei unmittelbar voneinander abhängige Gegebenheiten. Aus dem ‚charakterlosen‘ Märchenhelden ohne Innen- und Außenwelt (M. Lüthi) wird ein durchaus individueller Charakter, der sein Schicksal selbst in die Hand nimmt. Obwohl er dem konventionellen, in der Renaissance-novelle weit verbreiteten Typ des Narren verpflichtet ist²³, ragt er mit seiner vielseitigeren Gestalt über die gleichförmigen Typen der *Cent nouvelles nouvelles* mit ihrem alten, eifersüchtigen und vertrottelten Hahnrei von Ehemann, dem (geistlichen) Galan und der jungen, allzu lebenslustigen Frau heraus.²⁴ Da er nicht mehr auf Wunder vertrauen kann, sondern auf seine Freunde angewiesen ist, wird auch seine Reaktion auf die Todesgefahr menschlicher. Ausführlich beschreibt der Autor seine sich steigernde Angst, die sich, in Handlung umgesetzt, in immer sorgenvollerem Ausspähen nach dem nahegelegenen Wäldchen äußert.²⁵

²³ Wie weit er sich aber von einem solchen typischen Narren unterscheidet, zeigt ein Vergleich mit den beiden themengleichen Novellen von Philippe de Vigneulles (Nr. 84: „laquelle fait mencion d'ung folz qui estoit à l'archevesque de Trieve et comme il se laissoit pendre au pays de Brabant, se n'eust esté aulcuns qui le cogneurent.“) und Bonaventure Des Périers (Nr. 44: „Du bastard d'un grand seigneur qui se laissoit pendre à credit, et qui se faschoit qu'on le sauvast.“ In: Conteurs, S. 466—468), in denen die Narren, die unter dem Verdacht eines Verbrechens gehängt werden sollen, keinen Versuch zu ihrer Rettung unternehmen, um so ihren Richtern zu schaden, nach der Devise: es geschieht ihnen gerade recht, wenn sie meinem Herrn (Vater) Strafe zahlen müssen; warum haben sie mich unschuldig aufgehängt! Sie werden im letzten Moment von Bekannten gegen ihren Willen gerettet. Es handelt sich hier um Gestalten, die vollständig in dem durch ihren Typ definierten Handlungs- und Gedankenspielfeld befangen bleiben und keine darüber hinausgehende Initiative entfalten können (Die von L. Lacour in seiner Ausgabe der *Cent nouvelles nouvelles* angenommene Abhängigkeit der 44. Novelle Des Périers von der 75. der *Cent nouvelles nouvelles* wurde anlässlich der Version Philippe de Vigneulles von Livingston [RSS 10 (1923), S. 180/6] zurückgewiesen, ebenso von J. W. Hassell, a. a. O., Bd. I, S. 164 f., und K. Kasprzyk, a. a. O., S. 306.)

²⁴ Vgl. dazu das allgemeine Urteil Söderhjelm, a. a. O., S. 127: „Ce qu'on trouve dans cette riche galerie de personnages, ce sont des silhouettes, qui agissent comme l'exige une intrigue donnée d'avance. Rien, au fond, ne dépend d'eux, et rien ne nous est présenté comme issu de leur complexion psychologique.“

²⁵ „[...] nostre povre coquard, qui estoit bien esbaly ou ses compaignons estoient, qu'ilz ne venoient pas ferir dedans ces ribaulx Armignacz. Il n'estoit pas bien a son aise, mais regardoit devant et derriere, et le plus le bois; mais il n'oyoit ne veoit rien. Il se confessa le plus longuement qu'il peut. Toutesfoiz il fut osté du prestre, et, pour abreger, monte sur l'eschelle. Et luy la venu fut bien esbaly. Dieu le scet, et regarde et veye tousjours vers ce bois; mais c'estoit pour neant. [...] si ne savoit que dire ne que faire ce pouvre homme, sinon qu'il pensoit estre a son derrain jour.“

1. a) Die ‚Cent nouvelles nouvelles‘

Das Instrument, durch die freie Selbstbestimmung und die geplante Befreiung²⁶ eigentlich funktionslos geworden — die Helfer liegen im Hinterhalt und warten nur darauf, eingreifen zu können —, wird frei für eine andere Aufgabe und bekommt einen neuen Sinn durch das Einschlafen der Wache. Dabei bietet sich dem Autor die Gelegenheit zum „trait“²⁷ dieser Novelle. Der spannende Kontrast zwischen kluger Planung und unvorhersehbarem Zufall, zwischen ernstester, lebensgefährlicher Situation und lustiger Dudelsackmelodie erzeugt zusammen mit der ‚erlösenden‘ Wirkung auf die eingeschlafene Wache eine betont komische Wirkung, die der Autor augenfällig darzustellen weiß: „Et au son de la musette la gaitte s’esveilla, et de paour qu’elle eut se laissa cheoir du hault en bas de l’arbre ou elle estoit, et dist: ‚On pend nostre homme! Avant, avant, hastesz vous tost!‘“

Die meisten dieser Wandlungen des Märchenstoffes sind aber nicht erst das Werk des Autors der *Cent nouvelles nouvelles*, sondern sie gehen auf die verschiedensten literarischen Vorläufer zurück, die im Detail betrachtet die Neuerungen der Novelle noch deutlicher werden lassen²⁸:

Schon Anfang des 13. Jahrhunderts werden im *Huon de Bordeaux*²⁹ beide Märchenmotive, allerdings getrennt, verarbeitet. Das Huon von Auberon geschenkte Horn³⁰ hat unter anderen Eigenschaften (es heilt Krankheiten, stillt Hunger und Durst) auch diejenige, alle die es hören,

²⁶ Von den epischen Fassungen enthält allein *Salman und Morolf* diesen Zug, das jüngste Werk und gleichzeitig dasjenige, das mit seinen kurzen Erzählabschnitten, die jeweils nur ein Abenteuer umfassen, eine besondere Nähe zur Novelle zeigt (s. u. S. 46).

²⁷ So nennt Söderhjelm (a. a. O., S. 115/6) den Clou einer Novelle, der seiner Meinung nach für die Novellen der *Cent nouvelles nouvelles* konstitutiv ist: „Les Cent nouvelles nouvelles placent le plus souvent l’intérêt dans le trait. C’est le but où tend tout le récit, et en vue duquel la composition est ordonnée.“

²⁸ Zu den Quellen der 75. Novelle der *Cent nouvelles nouvelles* vgl. Kückler, a. a. O. 30 (1906), 314/316 (ohne Hinweis auf *Salomon et Marcolfus* und das Märchen); B/P, I, 470; II, 501; K. Kasprzyk, a. a. O., S. 166—168.

²⁹ *Huon de Bordeaux*, éd. par P. Ruelle, Bruxelles 1960 (Univ. libre de Bruxelles, Trav. de la Fac. de Philos. et Lettres, XX); vgl. K. Voretzsch, a. a. O., S. 126, zur Errettung vom Galgen S. 173/4, 177, 198; zu den Märchenquellen: D. Scheludko, a. a. O.; zu keltischen Vorlagen: A. H. Krappe, a. a. O.

³⁰ Die Einflüsse des *Rolandliedes* (Verse 1761—1764) auf die Charakterisierung von Huons Horn sind sekundär, da sie den Autor des Huon vergessen lassen, daß es, um ein Wunderhorn zu blasen, keiner schmerzhaften Anstrengungen bedarf (*Huon*, Verse 4510—4512; 5605—5607; 6668—6670).

zum Singen zu zwingen (wie die Fiedel des Märchenhelden zum Tanzen) und in höchster Not den Beschützer mit seiner Streitmacht zu rufen³¹:

Et ot au col un cor d'ivoire cler;
A bendes d'or estoit li cors bendés;
Fees le fissent en une ille de mer.
[...]
Et l'autre fee i donna miex asés,
Qu'i n'est un hom qui tant ai povretés,
S'il ot le cor et tentir et sonner,
K'au son del cor ne l'estuece canter.
Le quarte fee le vaut mix asener
Quant li donna tel don que vous orrés:
Que il n'a marce ne pais ne regné
Desc'au Sec Arbre ne si dela la mer,
S'il velt le cor et tentir et sonner,
Auberons l'ot a Monmur sa cité.

Derart breite epische Schilderungen von Aussehen und Wirkung des Horns finden sich weder im Märchen, das meist nur kurz die Wirkung des Instruments erklärt, noch in der Novelle, welche die „musette“ nur beiläufig in einem Nebensatz erwähnt.

An anderer Stelle³² findet sich noch eine weitere Szene mit einer Errettung vom Galgen in letzter Minute. Die Schilderung stimmt mit der Novelle darin überein, daß der „menestrel“ auch schon unter dem Galgen steht, und zwar mit seiner „harpe“ um den Hals, bis er aus höchster Not von Huon gerettet wird, der aus der belagerten Stadt herbeieilt. Doch trägt sein Musikinstrument nichts zu seiner Rettung bei, denn er ruft den von der Mauer aus zuschauenden Huon mit seiner eigenen Stimme.

Schon wesentlich näher steht der besprochenen Renaissancenovelle eine Episode aus dem *Renaus de Montauban*³³, wo das Zauberpferd Baiart die Stelle des rettenden Instruments einnimmt.

Richart, einem der Haimonssöhne, droht der Tod am Galgen. Die von Maugis benachrichtigten Brüder legen sich in einem nahen Wald in den Hinterhalt, schlafen aber ein. Richart besteigt die Leiter, schaut sich hilfesuchend um und bittet noch um Aufschub für ein letztes Gebet. Baiart hört ihn und weckt die Brüder, die Richart glücklich befreien.

³¹ Verse 3249—3251, 3260—3269; in Vers 3742/3 wird, wie auch noch an anderen Stellen, das herbeieilende Heer erwähnt: „en me compaigne cent mile hommes armés, / Car vers tous hommes t'aiderai a tensor.“

³² VV 8317 ff.

³³ *Renaus de Montauban oder die Haimonskinder*, Altfranzösisches Gedicht, hrsg. von H. Michelant, Stuttgart 1862 (Bibl. des Litt. Vereins LXVIII), S. 276 f.

1. a) Die ‚Cent nouvelles nouvelles‘

Der geplante Hinterhalt, das Einschlafen, das Besteigen der Leiter, die Bitte um eine letzte Galgenfrist, das Wecken durch ein ungewöhnliches Mittel und schließlich die Rettung stimmen weitgehend mit der Novelle überein.

Doch reagieren in den beiden Versionen aus den altfranzösischen Epen die Handelnden nur auf eine bereits eingetretene unglückliche Situation, nämlich die bevorstehende Hinrichtung. Ihre Reaktion ist zudem äußerst passiv und gar nicht besonders „heldenhaft“, denn sie beschränkt sich auf ängstliches Umherschauen und die Bitte um eine „Galgenfrist“. Sie erhalten wie der Märchenheld eine zwar nicht mehr ganz so selbstverständliche Hilfe im rechten Augenblick, aber sie haben sich nicht wie der Novellenheld freiwillig in die „halsbrecherische“ Situation begeben. Sie handeln nicht selbständig und aus freien Stücken, ja sie unternehmen nicht einmal ernsthafte Anstrengungen zu ihrer Rettung, sondern sie überlassen die Hilfe höheren, mit übernatürlichen Kräften ausgestatteten Wesen: Huon kann vermittels des Zauberhorns jederzeit über die Hilfe des Feenkönigs Auberon verfügen, die Haimonskinder besitzen das Wunderpferd Baiart und ihren nur halb menschlichen Ratgeber und Helfer Maugis.

Im mittelalterlichen Spielmannsepos *Salomon et Marcolfus*, das nach den Vermutungen seines Herausgebers an der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert aus über Byzanz eingewanderten jüdischen Sagen im Nordosten Frankreichs entstanden sein soll³⁴, begibt sich Marcolfus wie der Novellenheld aus freien Stücken in die gefährliche Situation und ebenfalls zum Zweck einer Strafexpedition: er will nämlich auf diese Weise Salomons untreue Gattin zurückholen und sie ihren Verrat büßen lassen.

Cum iam vero Marcolfus duceretur ad patibulum, petiuit vt hic terna vice ad tubam suam rex tubare permitteret pro anima sua. Habuit enim tubam parwam sed sonorosam. Rex ad petitionem suam permisit. Cumque iam Marcolfus primum gradum scale ascendisset, primum sonum ad tubam fecit. Et ecce turba nigri coloris cum vehementi strepitu de monte exiuit. Rex cum vidisset turbam, ad Marcolfum dixit, quidnam hoc esset. Marcolfus: ‚Dyaboli pro anima mea transeunt‘. Regina vero, postquam turbam vidisset, ad regem festinans dixit: ‚Quid facis tibi mali? Quare non suspendis eum cicius?‘ Cumque in secundo gradu fuisset Marcolfus, secundo tubauit: et

Huon de Bordeaux und *Renaus de Montauban* gehörten zu den beliebtesten und auflagestärksten Romanen (in Prosafassungen) des 16. Jahrhunderts (vgl. G. Reynier, *Les origines du roman réaliste*, Paris 1912, S. 196).

³⁴ *Salomon et Marcolfus*, ed. W. Benary, Heidelberg 1914, S. 48 ff. (Slg. mlat. Texte VIII); vgl. A. Wesselski, *Märchen des Mittelalters*, Berlin 1925, Nr. 8 (dt. Übersetzung), und seine Anm. S. 197—199.

II. Märchen in den französischen Novellensammlungen der Renaissance

ecce turba rubei coloris cum maximo transitu exiuit. Rex vero quesuiuit, quidnam esset hoc. Marcolfus: ‚Ignis infernalis venit me comburere, quia ego peccator sum.‘ Et cum iam Marcolfus tercio tubaret, ecce turba albi coloris vehementer prosiluit. Quam cum rex vidisset, [ad] Marcolfum dixit, quid [nam] hoc esset. Marcolfus: ‚Misertus‘, inquit, ‚michi est deus et misit angelos suos, vt me cum dyabolis iudicent‘. Et hoc totum Marcolfus regi declarauit, vt turbe cicius conuenirent eum ad liberandum. Turbeque venientes apprehenso rege eum suspendunt, Marcolfum vero solum dimiserunt. Marcolfus vero reginam eripiens [et] nasum sibi et labbia abscidens regi Salomoni presentauit. Rex Salomon in posterum Marcolfum ad magnum honorem exaltauit.

Schon ihrer äußeren Darbietungsform nach hat diese Szene aus *Salomon et Marcolfus* einen stark novellistischen Charakter. Sie ist nicht so fest in den Handlungsablauf integriert wie die entsprechenden der altfranzösischen Epen, sondern sie steht als eine neben anderen Episoden, weniger durch das Geschehen als durch die Namen der Protagonisten verbunden. Trotz der vollständigen Planung des Unternehmens durch Marcolfus und dessen gelungener Durchführung, bleiben auch hier wie in den altfranzösischen Epen Relikte der übernatürlichen Sphäre: einmal ist Marcolfus wie Maugis halb übernatürlicher Herkunft, zum anderen wirkt das Gelingen seiner Kriegeslist, die die drei helfenden Heere in drei fast wörtlich wiederholten, stilisierten Dialogen legendär-allegorisch erläutert, wie ein Zauber, der den König wider alle Vernunft — seine Geliebte scheint ein ungebrochenes Verhältnis zur Realität zu haben — am rechtzeitigen Aufhängen des Marcolfus hindert. Der Zeitraum, den die Helfer zum Herannahen benötigen, wird so wahrscheinlichkeitsgetreu überbrückt, ein Problem, das die anderen Epenfassungen nicht näher erklären.³⁵

Im Rückblick auf alle besprochenen Versionen bietet sich ein fast lückenloses Bild fortschreitender Umgestaltung des Stoffes vom Märchen über die verschiedenen epischen Versionen zur Novelle. Damit soll nicht behauptet werden, daß sich die spätere Version zwangsläufig aus der zeitlich vorhergehenden entwickelte, sondern nur, daß sich die motivischen Einzel-

³⁵ In der ältesten mittelhochdeutschen Fassung (MS aus dem späten 15. Jahrhundert) verteidigt sich der Held während dieser Zeit, nach seiner allegorischen Deutung der drei Heere, noch mit Hilfe eines Degens, den er als Stock getarnt(!) mit sich führte: *Salman und Morolf*, Ein mittelhochdeutsches Spielmannsgedicht, Halle 1934 (Altdt. Texte für den akad. Unterricht 1), V. 518 ff.: „Salman stuont in grôzer nôt: / er sluog funfthalp hundert dôt, / è daz dem degen lobesam / kême ze helfe keiner siner dinstman.“

1. a) Die ‚Cent nouvelles nouvelles‘

heiten der späteren Novelle fast vollzählig in den vorangegangenen Versionen ³⁶ finden, diese aber zu einem neuen Ganzen („nouvelle“!) geformt wurden. Im *Huon de Bordeaux* waren die Märchenmotive vom rettenden Instrument und der Errettung vom Galgen noch (oder schon?) getrennt und in einen weitgespannten Erzählungsablauf eingebaut, die Szene im *Renaus de Montauban* erweiterte das Motiv durch das Einschlafen der Retter und ihre rechtzeitige Weckung, *Salomon et Marcolfus* schließlich brachte die Eigeninitiative des Helden und die Deutung der ganzen Unternehmung als Strafexpedition. Alle diese Versionen stellen nur verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten eines, beziehungsweise zweier Märchenmotive dar, wobei die Epen eine Mittelstellung zwischen der Darbietung des Stoffes im Märchen mit seiner Diesseits und Jenseits nicht trennenden einheitlichen Welt und in der Novelle mit ihrer rein diesseitigen Welt einnehmen.

Diese Mittelstellung wurde schon an der Anordnung der Handlungselemente und der aktiven, beziehungsweise passiven Rolle des Helden im Geschehen aufgezeigt und soll nun durch weitere Beobachtungen gestützt werden. Es wurde schon darauf hingewiesen, wie aktuell der Bezug zur politischen und geographischen Wirklichkeit in den *Cent nouvelles nouvelles* ist. Der Held greift aus eigener Initiative in die kriegerischen Auseinandersetzungen zweier Parteien ein. Die Möglichkeit dazu wird ihm dadurch gegeben, daß ihn die Erzählung seiner Herkunft nach einen Troyen sein läßt, seiner politischen Überzeugung nach aber einen Burgunder. Seine Person wird also nicht nur von ihren intellektuellen Fähigkeiten her zwiespältig gezeichnet — einerseits „fol“, andererseits „sage“ —, sondern auch in ihrer politischen Einstellung — zwar gebürtiger Troyen, aber Parteigenosse der Bourguignons. Dadurch erhält er eine Einmaligkeit ³⁷ und Selbständigkeit, die ihn seinen „Vorgängern“ in den Epen weit überlegen macht, die nur in einem sagenhaften Raum und in fernen Zeiten operieren. Die Epen vermischen noch Realität und Wunderbares, denn ihre Helden sind zur Bewältigung ihrer übermenschlichen Aufgaben auf übernatürliche Hilfe angewiesen oder aber sind selbst ihrer Abstammung nach Übermensch.

³⁶ Die auf einer gemeinsamen, wenn auch nicht sicher zu rekonstruierenden Vorlage basieren könnten.

³⁷ Daran ändert auch seine Namenlosigkeit nichts (nur ganz wenige [Nr. 5, 24, 26, 62, 63, 69] der Helden in den *Cent nouvelles nouvelles* haben Namen), denn er ist trotzdem viel unverwechselbarer als viele Gestalten aus den anderen Novellensammlungen (etwa den *Novelles de Sens*), wo der völlig belanglose Name die sonst fehlende Individualität auch nicht ersetzen kann.

Der Held der Novelle erhält die Dimensionen eines schlauen Menschen mit menschlichen Reaktionen in genau fixierter geschichtlicher und lokaler Situation. Den neuen Reiz der Erzählung macht aus, daß er Gelegenheit erhält, einen trotz all seiner Klugheit nicht vorhersehbaren Zufall zu meistern. Soweit war die Autonomie des Helden noch in keiner Epenversion getrieben, auch nicht im *Renaus de Montauban*, wo die unvorhergesehene Situation, das Einschlafen, noch durch das Eingreifen einer übernatürlichen Macht (Baiart) gerettet wird. An diesem Punkt zeigt der Autor seine novellistische Meisterschaft, indem er überkommene Motive sinnvoll für seine Zwecke einspannt. Er verknüpft den schon in *Renaus de Montauban* vorkommenden Zug von den eingeschlafenen Rettern und die ursprüngliche Verwendung des Instruments zum Herbeirufen der Retter (Huons und Marcolfus' Horn, Nicolas de Troyes Nr. 7). Er läßt es aber nicht bei einer simplen Verknüpfung bewenden, sondern er schaltet gekonnt mit diesen Motiven. Denn er läßt den Helden jetzt nicht etwa ein weittönendes Horn blasen³⁸, um seine ausbleibenden Freunde auf seine Not aufmerksam zu machen, und es wird auch nicht gesagt, daß er besonders laut gespielt habe, sondern er läßt den „demy-fol“ seine Rettungsaktion als unverfängliches Liedchen inszenieren. Ein roher, unartikulierter Ton wäre eines so klugen Kopfes unwürdig und viel zu verdächtig, er wird durch eine Melodie³⁹ ersetzt, die durch den damit suggerierten Text — der ja in Wirklichkeit nicht zu hören ist — in elegantester Weise ihren Zweck dadurch erfüllt, daß die Freunde („une chanson que les compagnons de l'embusche dessusdicte cognoissoient tresbien“) unauffällig auf ihn aufmerksam gemacht werden. Der Held reagiert also auch hier nicht nur schlau und geschickt auf den fatalen Zufall, wie es in der durchschnittlichen Renaissancenovelle etwa die ertappte Ehebrecherin tut, sondern er gestaltet seine Rettung im wahrsten Sinne des Wortes als eine Art (musikalisches) Kunstwerk.

Dennoch fehlt dem schon mit wenigen Mitteln so plastisch gezeichneten Helden eine Dimension: Da das auf eine Episode verstümmelte Märchen-

³⁸ Man vergleiche auch Roland, der seinen Olifant mit letzter und äußerster Kraft bläst, um Karl zu Hilfe zu rufen.

³⁹ Im Grimmschen Märchen vom *Juden im Dorn* handelt es sich bei der Wundergeige auch schon um ein Melodieinstrument, doch wird diese Tatsache im stilisierenden Märchen gar nicht weiter verwertet, denn hier braucht es zum Tanzen nicht einmal eine Melodie, ein Bogenstrich genügt: „Da nahm der gute Knecht seine Geige vom Hals, legte sie zurecht, und wie er den ersten Strich tat, fing alles an zu wabern und zu wanken [...], beim zweiten Strich hoben alle die Beine [...], beim dritten Strich sprang alles in die Höhe und fing an zu tanzen“ (a. a. O., S. 540).

1. a) Die ‚Cent nouvelles nouvelles‘

geschehen nicht mehr Träger der naiv ethischen Geistesbeschäftigung des Märchens sein kann⁴⁰, in der der „gute“ Held (vergleiche sein Mitleid gegenüber dem Zwerg) und die heile Weltordnung siegt, geht der Bezug zu einem solchen übergeordneten Sinn in den *Cent nouvelles nouvelles* verloren und es bleibt als künstlerische Aufgabe einzig und allein die Unterhaltung. Ein Ziel, das der Autor zweifelsohne erreicht hat. Der Vergleich mit den übrigen Sammlungen macht klar, daß dem Autor der *Cent nouvelles nouvelles* eine Erweiterung seiner Personen in Richtung auf ein verantwortliches ethisches Handeln⁴¹ noch völlig fernlag. Der Mensch hat bei ihm zwar seinen Witz und seine Autonomie entdeckt, jedoch noch nicht seine Verantwortung. Deren Entdeckerin für die französische Novelle wird erst Marguerite de Navarre sein.

Die Sammlung der *Cent nouvelles nouvelles* wurde 1549 in einer von LA MOTTE ROULLANT, einem sonst völlig unbekannten Autor aus Lyon, dem veränderten Sprachstand und Zeitgeschmack angepaßten Fassung neu vorgelegt⁴² und verlängerte so ihren Einfluß, der sich in zahlreichen Anleihen späterer Sammlungen⁴³ an dieser Bearbeitung manifestiert.

Ein Vergleich der 74. Novelle des La Motte Roullant mit ihrer Vorlage, der 75. der *Cent nouvelles nouvelles*, zeigt einige für die weitere Entwicklung der französischen Renaissanceerzählung charakteristische Züge in statu nascendi, die er in der Einleitung begründet:

J'ay présenté ces belles nouvelles, lesquelles furent jadis escriptes en tresrude et mal consonant langage, avecques raisons prolixes, et le plus souvent

⁴⁰ Die Weltordnung der erwähnten Epen steht insofern der des Märchens wesentlich näher als derjenigen der Novelle.

⁴¹ Als Grund für die Handlungsweise des Helden wird lediglich sein Haß und die Drohungen der Troyens gegen ihn erwähnt: „les quelx [les Troyens], a la verité, il haioit mortellement; et ilz ne l'amoient gueres, mais le menassoient tousjours de pendre, s'ilz le pouvoient tenir.“

⁴² *Les Fascetieux Devitz des Cent nouvelles, nouvelles, tres recreatives et fort exemplaires pour resueiller les bons espritz Francoys, veuz & remis en leur naturel, par le seigneur de La Motte Roullant Lyonnais, homme tresdocte & bien renommé*, Paris, Jehan Real, 1549. Vgl. Louis Loviot, *Les ‚Cent nouvelles nouvelles‘ adaptées par La Motte Roullant (1549)*, in: *Revue des livres anciens* I (1913/14), S. 254—263.

⁴³ In den *Recueils* von 1555 sind in der Ausgabe von Antwerpen 95 von 108 Erzählungen aus dieser Bearbeitung übernommen, in der von Lyon 97 von 109; weitere finden sich in den *Joyeuses adventures* (s. u. S. 108, Anm. 8) und fünf von ihnen sind unter den Zusätzen zu Des Périers *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis* ab 1568 zu finden.

II. Märchen in den französischen Novellensammlungen der Renaissance

sans propos, enquoy les auditeurs estoient treschargez pour la grande multitude et variété de parolles. Et pour cette occasion, ce livre avoit esté delaisé comme chose ennuyeuse et mal limée au gré et plaisir des Francoys, lesquelz sur toutes nations appetent brieveté en leurs langaiges, au moyen de leur tant subtil entendement, comprenant en brief la substance du narré tant sont industrieux et bien nez. [...] nous l'avons diligemment veu et leu et totalement immué le langage anticque, et remis les nouvelles en leur naturel, brief et succinct [...].

Neben der sprachlichen Glättung kommt es ihm auf die Ausmerzung der langweiligen, ungehobelten, meist sinnlosen und weitschweifigen „raisons“ an, da seine Landsleute die Kürze schätzten („comprenant en brief la substance du narré“). Der Vergleich zeigt nun, daß er all das wieder über Bord wirft, was diese Novellen gegenüber den noch dem Typischen und Exemplarischen verpflichteten auszeichnete: eine ganz feste Verankerung des Geschehens in bezug auf Ort, Zeit und politische Verhältnisse, eine geistige und psychologische Individualisierung und Befreiung des Charakters der Hauptperson, die ihren schönsten Ausdruck in der ‚spielend‘ erreichten Rettung fand. Die ausführlichen Angaben über die wirren Bürgerkriegszustände im Frankreich des Hundertjährigen Krieges erschienen La Motte Roullant zu „prolix“, ebenso die Angabe über die besondere Lage des Helden als geborener Troyen und kämpfender Bourguignon. Der ganz spezifische zwiespältige Charakter des Helden („fol“ und doch „sage“) wird nivelliert zu einem ein-fältigen „follet“ in der Tradition der Narrentypen. Auch die wenigen lebendigen direkten Reden zwischen dem verschlagenen Helden und dem Richter werden einer trockenen indirekten Rede geopfert, die augenfälligen Anzeichen der Angst unter dem Galgen zu einem mageren „il eut paour“ zusammengefaßt.

Den Dudelsack („dont il estoit tresexpert“) führt La Motte Roullant ganz unerwartet erst in letzter Minute unter dem Galgen ein und zerstört auch noch die Pointe, die in dem nur suggerierten, aber nicht verbal ausgedrückten Text („Adonc la pauvre espic enfla sa musette & commença a iouer, & chanter une chanson“) lag. Dagegen gibt La Motte Roullant die abschließende Metzelei unter den Troyens fast wörtlich wieder. In einer solchen Bearbeitung der *Cent nouvelles nouvelles* bahnt sich die Entwicklung an, die die Novelle in Sammlungen von der Art des Guillaume Bouchet zu bloßen Handlungsskeletten abmagern läßt, oder wie es La Motte Roullant in der „Epistre exortative“ nennt zur reinen „substance du narré“.

1. b) Die „Nouvelles de Sens“

b) Die *Nouvelles de Sens*, die *Cent Nouvelles Nouvelles* des PHILIPPE DE VIGNEULLES, die *Comptes amoureux* der JEANNE FLORE, der *Grand parangon des nouvelles nouvelles* des NICOLAS DE TROYES

Die *Cent nouvelles nouvelles* stehen mit ihrer künstlerischen Qualität lange Zeit einsam da, denn die zeitlich nahestehenden sogenannten *Nouvelles de Sens*¹ reichen bei weitem nicht an ihre Geschlossenheit und ausgeprägte Form heran. Das Urteil des Herausgebers E. Langlois über den Autor „Son style est lourd et plat comme un texte de chancellerie“²) ist zwar etwas zu hart, doch scheint die modernere französische Erzähltechnik, wie sie sich unter anderem in den *Cent nouvelles nouvelles* gezeigt hat, wirklich spurlos an ihm vorübergegangen zu sein. Das Manuskript³ stammt aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, übte aber keinen literaturgeschichtlichen Einfluß aus, da es erst um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert wiederentdeckt und veröffentlicht wurde.

Die 45 Kapitel bestehen, ohne daß sich die Gruppen fein säuberlich abgrenzen ließen, zu etwa einem Drittel aus unterhaltsamen Geschichten ohne religiöse oder moralische Thematik⁴, einem weiteren Drittel aus kunstlosen Übersetzungen meist aus den *Vitae Patrum* und zum Rest aus erbaulichen Betrachtungen ohne Handlung. Während Voßler in diesem Aufbau ein Fortschreiten vom Unterhaltenden zum Nützlichen sieht, hält der Herausgeber die Reihenfolge für zufällig; er vermeint vielmehr, darin die Abfolge der literarischen Vorlagen wiederzuerkennen.

Die Geschichten sind nur zum Teil und oberflächlich — bei einigen von ihnen vermutet Langlois auf Grund von Reimresten Versnovellen als Vorlagen⁵ — mit phantasievollen Namen novellistisch aufgeputzt, jedoch versagt der Realitätssinn des Autors schon bei der Erfindung von dazu passenden Örtlichkeiten.

Innerhalb der Gruppe der unterhaltenden Geschichten findet sich eine ganze Reihe, die Versionen von allgemein verbreiteten Volksmärchen darstellen, die aber gleichzeitig vor allem in Frankreich auch eine reiche

¹ Ernest Langlois, *Nouvelles françaises inédites du XVe siècle*, Paris 1908 (Bibl. du XVe s., V). Diese — abgesehen von einigen einzeln veröffentlichten Stücken — erste Ausgabe bringt jedoch nur die Erzählungen, deren Vorlage nicht erhalten oder in dieser Fassung nicht bekannt sind.

² Langlois, a. a. O., S. VI. Günstiger war das Urteil K. Voßlers (a. a. O., S. 8 ff.), während W. Söderhjelm (a. a. O., S. 217—222, und *Les nouvelles françaises du manuscrit Vatican Reg. 1716*, in: *Neuphil. Mitteilg.* 10 [1908], 159—175) in der Beurteilung am differenziertesten ist.

³ MS 1716 aus dem Fonds der Königin Christine im Vatikan.

⁴ Kap. I—X, XII, XIV, XVII, XXIX—XXXI.

⁵ Von Söderhjelm (a. a. O., S. 220) zurückgewiesen.

literarische Überlieferung besitzen. Diejenigen von ihnen, die nach der Klassifikation von Aarne/Thompson zu den „Romantic Tales“⁶ gehören, sollen nur kurz erwähnt werden, da sie schon ursprünglich einen mehr novellistischen als märchenhaften Charakter aufweisen.

Dazu gehört schon die erste Erzählung „de Demoiselle Ysmarie de Voisines, comment par sa bonté Dieu la pourveut grandement“ aus dem Märchentyp der *Keuschheitswette*.⁷ Obwohl das Wunderbare in dieser Erzählung keine Rolle spielt, kommen doch einzelne Züge, wie die Verleumdung unschuldiger Frauen, die von mitleidigen Dienern unterlassene Ermordung und die schließliche Bestrafung des Bösewichts auch im Märchenrepertoire vor. Die Mehrgliedrigkeit der Erzählung, ebenso wie seine ziemlich grobe und flächenhafte Schilderung sind ein Indiz dafür, daß der Autor in Aufbau und Stil näher beim Märchenerzähler steht als bei der Erzählart der *Cent nouvelles nouvelles*.

Zu derselben Art gehört mit zahlreicher literarischer Überlieferung in Frankreich⁸ die dritte Geschichte „De Loys de Girolles et de Demoiselle Agathe de Poissy“, in der Agathes Jugendliebe Loys de Girolles, dem ihr vom Vater zum Gemahl bestimmten alten Geizhals am festgesetzten Hochzeitstag zuvorkommt, indem er auf der Reise zur Braut dem nichtsahnenden Rivalen rätselhafte Sprüche⁹ vorsetzt, über deren Wahrheitsgehalt ihn der Vater aufklärt. Diese aus dem Märchen stammenden Rätsel-

⁶ „Ordinary Folktales“, Abt. C „Nouvelle (Romantic Tales)“.

⁷ Aa/Th Typ 882: The Wager on the Wife's Chastity; vgl. dazu die ausführliche Studie von G. Paris, *Le Cycle de la Gageure*, in: *Romania* 32 (1903), S. 481–551 (mit erschöpfenden Nachweisen und Vergleichen sämtlicher literarischer Überlieferungen, u. a. *Guillaume de Dole*, *Roman de la Violette*, *Comte de Poitiers* und die Novelle *Dou Roi Flore et de la Bielle Jehane*; R. Köhler, *Kleinere Schriften*, ed. J. Bolte, I, S. 211–214; von der Hagen, *Gesammtabenteurer*, Bd. III, S. LXXXIII–CXII, und die Quellenuntersuchungen zu *Dekameron* II, 9 und Shakespeares *Cymbeline*).

⁸ Vgl. dazu die umfassende Erörterung des Themas durch H. Suchier in: *Œuvres poétiques de Philippe de Remi, sire de Beaumanoir*, publiées par H. Suchier, Paris 1884/5 (SATF 20), I. Bd., S. CII–CXVIII.

⁹ „Monseigneur, se j'estoye aussy riche de vous, j'aroye avecques moy qui mon chemin abrégeroit et que de deux lieues une me feroit.“ — „Monseigneur, se j'estoye pareil a vous, pour doubte de temps pluyeus, porteroye ou porter feroye avec moy une maison, pour me garder de moiller.“ — „Monseigneur, vous deussiez porter avec vous ung pont, pour vous garder de mouller et plus aisement passer.“ Zum gleichen Motiv im *Jehan de Paris* vgl. W. Söderhjelm, in: *Neuph. Mitteilg.* 8 (1906), 41–69; R. Köhler, a. a. O., I, 197; II, 607. Das Motiv gefiel dem Autor der *Nouvelles de Sens* so gut, daß er es gleich ein zweites Mal in seiner VIII. Novelle verwandte.

1. b) Die „*Nouvelles de Sens*“

sprüche, die oft von der Braut selbst gedeutet werden¹⁰ und sie gleichzeitig an ein früheres Eheversprechen erinnern, haben etwas von der magischen Gewalt der Rätsel Turandots, da sie das getrennte Paar vereinigen, ohne daß sich an der ursprünglichen, der Ehe hinderlichen Situation etwas geändert hätte.

An Märchenaufgaben, wenn auch schwankhaft verzerrte, erinnert die 4. Novelle „De Messire Guido de Plaisance et de Fleurie sa femme, qui fist son amy de Raymonnet leur clerc“. Die drei Aufgaben, die der junge Mann in Umkehrung der Märchensituation seiner Herrin als Liebesbedingungen stellt (Tötung des Lieblingsfalken ihres Mannes, Ausreißen eines seiner Barthaare und eines gesunden Zahns), haben ebenfalls eine reiche literarische Tradition.¹¹ Auch hier entwickelt der Autor den Stoff gegenüber seinen Vorgängern nicht eigenständig weiter, sondern er läßt die Ansätze zu psychologischer Individualisierung bei Boccaccio sogar wieder fallen und erzählt eine ganz konventionelle Dreiecksgeschichte zwischen dem alten Ehemann, der jungen Frau und deren jungem Liebhaber, bei der der einzige Reiz in der Art liegt, wie für diese Konstellation eine weitere, allerdings schon bekannte Lösung gefunden wird. Damit gleicht die Erzählweise der der *Cent nouvelles nouvelles*, ohne jedoch deren sprachliche Qualität zu erreichen.

Der Eingang zur zweiten Erzählung der *Nouvelles de Sens* („Du Roy Alchanor et de Belyoberis son filz“) erinnert mit seinen phantasievollen Namen und seinen kurzen Aussagesätzen, die die Personen mit Super-

¹⁰ Vgl. das von Söderhjelm, loc. cit. S. 65/66 erwähnte Märchen von Afanasjeff.

¹¹ Die Erzählung steht fast gleich in der *Comedia Lidie* des Mathieu de Vendôme (ed. E. Du Ménil, Poésies inédites du moyen âge, Paris 1854, S. 350—373) und in Boccaccios neunter Novelle des siebten Tages („Lidia moglie di Nicostrato ama Pirro, il quale, acciò che credere il possa, le chiese tre cose, le quali ella gli fa tutte; ed oltre a questo in presenza di Nicostrato si sollazza con lui ed a Nicostrato fa credere che non sia vero quello che ha veduto.“); vgl. bes. J. M. Ferrier, L'Histoire de messire Guido de Plaisance et de Fleurie sa femme and its Antecedents, Manchester 1949 (Publ. of the Fac. of Arts of the Univ. of M., No. 2). Parallelen zu diesen „Märchenaufgaben“ bieten einige derjenigen, die Karl dem Huon de Bordeaux auferlegt (s. ed. P. Ruelle, a. a. O., VV. 2332—2370), wobei der Tötung des Lieblingsfalken in der Novelle dort die Tötung des ersten Mannes aus dem Gefolge des Emir entspricht (zu den Quellen dieser Aufgaben vgl. D. Scheludko, a. a. O., und A. H. Krappe, a. a. O., S. 72 f.).

lativen ganz uncharakteristisch und schematisch benennen, im Stil an das Märchen:

Alchanor fut roy de grande noblesse et hardiesse; avoit une dame espousée, nommee Peronnie: moult l'amoit pour le bien qui en elle estoit. Elle ot de luy ung enfant, le plus bel que l'en saroit deviser ne ymaginer.

Das Märchen vom wunderschönen einzigen Königskind, dessen Leben nach der Voraussage der Sterndeuter oder einer Fee bis zu einem bestimmten Termin gefährdet ist, und das deshalb unter der Erde eingesperrt und sorgfältig gehütet wird¹², dient als Vorspann und Begründung für das besonders durch Boccaccios „Proemio“ zum 4. Tag des *Dekameron*¹³ bekanntgewordene Exempel von dem Jüngling, der ganz zurückgezogen aufgewachsen, erstmals als junger Mann Frauen zu Gesicht bekommt, die ihm dann entweder als Teufel (wie im *Novellino*) oder als Gänse (*Dekameron*: „papere“, „mala cosa“) vorgestellt werden.

Im Märchen eröffnet dieses Motiv eine lange Kette von Abenteuern, denn das Behüten ist selbstverständlich vergeblich — wie das Vernichten der gefährlichen Spindel in *Dornröschen* —, denn kurz vor dem endgültig rettenden Datum geschieht das vorhergesagte Unglück doch noch.¹⁴

In der Erzählung der *Nouvelles de Sens* sind die beiden Teile (Märcheneingang und schwankhaftes Exempel) ohne jeden logischen Zusammenhang und ganz äußerlich allein durch den Zug des langen, weltfernen Behütetseins verbunden. Der Junge wird ja nicht wie bei Boccaccio aus asketischen Gründen von der Welt ferngehalten — was seine Unkenntnis des weiblichen Geschlechts noch leidlich erklären könnte —, seine Unkenntnis ist unwahrscheinlich und unverständlich, ebenso wie die Apostrophierung der Frauen als „dyables“. Diese Ungereimtheiten lassen sich bei einem so unselbständigen Autor wie dem der *Nouvelles de Sens* leicht aus den literarischen Vorlagen erklären:

In *Barlaam et Josaphat* (cap. 29) und in Jacques de Vitrys 82. Exempel, in denen wie in der vorliegenden Novelle das Verwahrungsmotiv

¹² Vgl. die Erzählung in *1001 Nacht* (Motiv M 370), 15. Nacht innerhalb des Märchens vom Magnetberg (Ausg. E. Littmann, Wiesbaden 1953, Bd. I, S. 169 bis 173; vgl. auch G. Pitre, *Novelle popolari toscane*, II, 25: *La lattaiola*).

¹³ Vgl. V. Brancas Ausg. des *Dekameron* (Firenze 1960), S. 452, Anm. 2; Aa/Th Typ 1678: The Boy who has Never Seen a Woman; unter anderem auch als 82. Exemplum des Jacques de Vitry, als Nr. 14 (Gualteruzzi) des *Novellino*; vgl. dazu A. d'Ancona, *Studi di Critica e Storia letteraria*, Bologna 1880, S. 307; B/P, IV, 358, 381; von der Hagen, a. a. O., Bd. II, S. VI—IX.

¹⁴ Vgl. auch die Schicksalssagen; siehe L. Röhrich, a. a. O., S. 41/42.

(wegen drohendem Verlust des Augenlichts) auch mit der Betitelung der Frauen als Federvieh verbunden ist, wird der logische Zusammenhang zwischen den beiden Teilen, der in der zweiten Geschichte der *Nouvelles de Sens* fehlt, durch den geistlichen Rahmen hergestellt, in dem sämtliche Exempel der Sammlungen stehen. Drohende Erblindung im geistlichen, exemplarischen Sinn (d. h. sich von der „Frau Welt“ „blenden“ lassen), entspricht genau dem durch Boccaccio erzählerisch ausgeführten und durch den Tod der geliebten Gattin motivierten asketischen Beweggrund.¹⁵

Im Gegensatz zu Boccaccio verstand es der Autor der *Nouvelles de Sens* nicht, der aus dem Zusammenhang eines geistlichen Exempelwerkes gerissenen Erzählung eine immanente Logik zu vermitteln und sie zu einer Novelle zu formen, sondern er beschränkte sich darauf, den Erzählstoff, erweitert durch das einleitende Märchenmotiv, ohne innere Kongruenz wiederzugeben.

Die einzige Erzählung der *Nouvelles de Sens*, die den Geschehensablauf eines Märchens fast unzerstört enthält, ist die 12.: „De Alixandre, roy de Hongrie, qui voulut espouser sa fille“. Dieser weitverbreitete Märchentyp vom *Mädchen ohne Hände*¹⁶ erfreute sich seit dem Ende des 12. Jahrhunderts in der europäischen Literatur großer Beliebtheit¹⁷ in Epos, Prosabearbeitung und als Miracle, so daß der Autor der *Nouvelles de Sens*, wie schon bei den anderen Märchen, den Stoff nicht aus der Volkserzählung zu übernehmen brauchte.¹⁸

¹⁵ Die älteste Fassung des Themas im indischen Epos *Rāmāyana* (siehe A. C. Lee, *The Decameron, Its Sources and Analogues*, London 1909, S. 110), wo ein Anachoret und sein Sohn von als Einsiedlern verkleideten, tanzenden Mädchen verführt werden sollen, die der Vater als dämonische Spukgestalten bezeichnet, zeigt ebenfalls den logischen Zusammenhang zwischen asketischer Bewahrung vor der Welt und der Bezeichnung „Dämon“.

¹⁶ Aa/Th Typ 706: The Maiden Without Hands.

¹⁷ Vgl. die Liste bei H. Suchier in der Ausgabe der Werke Philippe de Remis, a. a. O., Bd. I, S. XXIII—XCVI, und B/P I, 298—301. Daraus die frühesten Versionen:

1. *Vita Offae primi*, ca. 1200, England.
2. *Belle Hélène de Constantinople*, Epos, 13. Jh.
3. *Mai und Beafloir*, dt. Roman aus der Zeit der letzten Kreuzzüge.
4. Philippe de Beaumanoir, *La manekine*.
5. *Diu tochter des küniges von Reuzen*, in Jansen Enkels Weltchronik vom Ende des 13. Jh.

Vgl. auch L. Di Francia, *Novellistica*, Bd. I, Milano 1924, S. 718, und F. Karlinger, a. a. O., S. 273.

¹⁸ Keine der bekannten literarischen Fassungen kann jedoch nach E. Langlois als direkte Quelle der *Nouvelles de Sens* nachgewiesen werden.

II. Märchen in den französischen Novellensammlungen der Renaissance

Der verwitwete König Alixandre von Ungarn will seine einzige, wunderschöne Tochter Fleurie besonders ihrer wohlgeformten Hände wegen heiraten. Daher läßt sie sich diese abschlagen und wird dafür vom erbosten Vater zusammen mit ihrer Amme auf einem Schiff ausgesetzt, das sie glücklich nach Marseille bringt.

Dort wird sie von Varon, dem Grafen von Provence, aufgenommen, gepflegt und schließlich gegen den Willen seiner Mutter geheiratet.

Während der Graf nach Ungarn gefahren ist und dort die von seiner Frau erzählten Ereignisse und ihre königliche Abkunft bestätigt findet, gebiert Fleurie einen Sohn, Lamorad. Durch vertauschte Briefe bringt es die Schwiegermutter so weit, daß der Graf an eine scheußliche Mißgeburt glaubt und Fleurie mitsamt ihrem Sohn zwar nicht umbringen, wie seine Mutter gehofft, sondern wiederum aussetzen läßt.

Sie findet in einem Kloster Zuflucht, wo sie der Graf, der den Betrug seiner Mutter entdeckt und gesühnt hat, nach einigen Jahren der Suche an genau dem Tag wiederentdeckt, als während der Messe Fleurie durch ein Wunder die Hände wiedergeschenkt worden waren. Zum guten Schluß versöhnt sich die Familie mit dem im Kloster sühnenden Vater Alixandre.

Die Umgestaltung gegenüber den vorausgehenden literarischen Versionen und dem Märchen sind minimal¹⁹: Auch hier tragen die Phantasienamen nichts dazu bei, die Erzählung in der Realität zu verankern, ebenso wenig wie das ferne Ungarn, das nach den märchenhaften Vorstellungen des Autors einen Zugang zum Mittelmeer zu haben scheint. An zwei Stellen nur bietet er Eigenes und durchbricht die einheitliche Märchenatmosphäre mit einer legendenhaften und einer schwankhaften Szene. Zum Schwank hin tendiert die Art, wie er den Grafen seinen Sohn und seine Frau wiederfinden läßt: er lächelt vieldeutig, als er im Frauenkloster eines Knaben ansichtig wird, und die um ihren Ruf besorgte Äbtissin beeilt sich, die Geschichte des Jungen und seiner Mutter zu erzählen. Einer Heiligenlegende hätte es genügt, daß der Graf durch das festliche Glockengeläute anlässlich des Heilungswunders auf die Geheilte aufmerksam geworden wäre und in ihr seine vermißte Gemahlin erkannt hätte.

¹⁹ Im Gegensatz dazu übersteigert Straparola (I, 4) („Tebaldo, principe di Salerno, vuola Doralice, unica sua figliuola, per moglie; la quale, perseguitata dal padre, capita in Inghilterra, e Genese la piglia per moglie, e con lei ha dei figliuoli, che da Tebaldo furono uccisi: di che Genese Re si vindicò.“) noch die Grausamkeit des Märchens, um ja märchenhaft genug zu wirken. Er läßt zwar die abgeschlagenen Hände und die böse Schwiegermutter weg, konzentriert dafür aber die ganze Unmenschlichkeit auf den inzestuösen Vater, der die Enkel mit eigener Hand umbringt und dafür selbst mit dem Tode büßen muß.

Die Schilderung des Wunders im schlichten Legendenton gelingt dem Autor am besten, hier fühlt er sich zu Hause. Die rührende Szene läßt den immer noch steifen Stil fast vergessen:

Quant le prestre qui celebroit fut a dire Agnus Dei [...] n'avoit personne le prestre qui luy peut ne vousist aider a l'aministrer et servir. Fleurie qui la messe oyoit, se ingera, meue de bonne volenté; cuida venir pour le prestre servir, mais elle ne pouoit mettre a effect ce qu'elle eut voulu, pour ce que nulles mains n'avoit, et y prenoit grant paine; pour quoy, quant Dieu vist et cogneut sa bonne affection et volenté, fist sur Fleurie merveilleux miracle, car ses mains luy restitua, dont elle rendist graces et louanges a Nostre Seigneur Jesu Christ. (S. 65/66)

Dem Autor liegt die Legende näher als die Novelle, was auch im starken Vorherrschen religiöser Stoffe in seiner Sammlung augenfällig wird.²⁰

Das Urteil der seitherigen Forschung zu den *Nouvelles de Sens* bestätigt sich auch unter dem Gesichtspunkt der Verarbeitung von Märchenthematen. Die Stoffe sind nicht aus dem Volksmund geschöpft, sondern die Erzählungen reproduzieren nur solche, die über eine reiche literarische, meist altfranzösische Tradition verfügen, ohne sie im übrigen entscheidend weiterzuentwickeln. In dieser Hinsicht unterscheiden sich die untersuchten Erzählungen in nichts von den restlichen, die nur aus Übernahmen und Übersetzungen bestehen.

Bei der Verknüpfung von Motiven ist der Autor eher ungeschickt (zum Beispiel Nr. 2 „Belyoberis“), was andererseits gelungenere Einschübe nicht ausschließt (das Wunder in Nr. 12). Von einem gestaltenden Willen zur Form, gar einer am italienischen Vorbild oder an den *Cent nouvelles nouvelles* geschulten Novellenform kann nicht die Rede sein, denn der Autor begnügt sich mit dürrem Nacherzählen zu seiner Zeit schon altmodischer Stoffe, ohne sich die Mühe eines der literarischen Entwicklung seiner Zeit angemessenen Zuschnitts zu machen. Daß bei ihm ziemlich gut erhaltene Märchenstoffe erscheinen, ist wohl eher ein Zeichen seiner literarischen Rückständigkeit und Unselbständigkeit als bewußte künstlerische Absicht. So ist er zwar als stoffgeschichtliches Dokument wertvoll, aber ohne großen Wert für die formgeschichtliche Frage nach dem neuen Leben, das ein begabter Dichter einem alten Stoff einzuhauchen versteht.

²⁰ Wie ein verwandter Märchenstoff (*Allerleirauh*) in gelungener Novellenbearbeitung aussehen könnte, läßt sich in der Novelle LI der *Comptes du Monde Adventureux* beobachten (s. u. S. 99 f.).

Die erste Novellensammlung im 16. Jahrhundert stammt von PHILIPPE DE VIGNEULLES, einem zu Wohlstand gekommenen „chaussetier“ aus Metz, der sich vor allem als Chronist seiner Heimatstadt einen Namen gemacht hat. Das zwischen 1505 und 1515 verfaßte Werk mit dem Titel *Les Cent Nouvelles Nouvelles* wurde erst jüngst zum ersten Mal vollständig veröffentlicht.²¹ Philippe schließt sich eng an das *Dekameron*, Poggios *Facetiae*, die *Cent nouvelles nouvelles* und Masuccios *Novellino* an. Zu den Quellen der hundert, teils durch ausgerissene Manuskriptblätter fragmentarischen Erzählungen, denen Philippe nach 1515 noch weitere zehn hinzufügte, von denen allerdings nur die letzte erhalten geblieben ist, zählen noch die *Fabliaux* und vor allem die mündliche Überlieferung, was ihn ähnlich wie Nicolas de Troyes von der gebildeteren Gruppe um Marguerite de Navarre abhebt, die sich eher am italienischen Vorbild ausrichtete und besonderen Wert auf die Originalität der Stoffe legte.

Der Erzählstil weist Philippe de Vigneulles insofern als einen volkstümlichen Erzähler aus, als er nicht etwa wie Poggio alles daran setzt, kurze, prägnante Szenen zu gestalten, die im Trick oder der schlagenden Antwort gipfeln, sondern als er sich gerne zu weitschweifigen Dialogen und zur Reihung und Gruppierung mehrerer Episoden um eine Figur verleiten läßt. Doch handelt es sich hierbei nicht um die funktionale

²¹ Ch. Livingston hatte sich als Besitzer des unveröffentlichten Manuskripts 50 Jahre lang das Forschungsmonopol gesichert und nach und nach die Novellen Nr. 4, 7, 24, 48, 53, 59, 60, 64, 71, 74, 78, 84, 91, 96, 99 in folgenden Aufsätzen veröffentlicht:

- *Les Cent Nouvelles Nouvelles* de Philippe de Vigneulles, chaussetier messin, in: RSS 10 (1923), 159—203 (Nr. 60, 84, 91).
- *The Heptaméron des nouvelles* of Marguerite de Navarre: A Study of *Nouvelles* 28, 34, 62, in: Rom. Rev. 14 (1923), 97—118 (Nr. 64, 48, 24).
- *Decameron* VIII, 2: Earliest French Imitations, in: Modern Philology 22 (1924/25), 35—43 (Nr. 71).
- *The fabliau „Des deux Anglois et de l'anel“*, in: PMLA 40 (Juni 1925), 217 bis 224 (Nr. 4).
- *Deux historiettes* de Philippe de Vigneulles, in: *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. A. Jeanroy*, Paris 1928, S. 469—476 (Nr. 53, 74).
- *Rabelais et deux contes* de Philippe de Vigneulles, in: *Mélanges offerts à A. Lefranc*, Paris 1936, S. 17—25 (Nr. 7, 78).
- *Masuccio Salernitano en France en 1515*, in: BHR 17 (1955), S. 351—364 (Nr. 99, 96).
- *A propos de Pantagruel II*, chap. XXVII. Un conte de Philippe de Vigneulles, in: BHR 27 (1965), 30—36 (Nr. 59).

Die vollständige Sammlung erschien erst nach dem Tod Livingstons: Philippe de Vigneulles, *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, [...], Genève 1972.

Mehrgliedrigkeit der Episoden eines Märchens, die dazu dient, ein sinnvolles Geschehen abrollen zu lassen, sondern meist um nur lose durch einen gemeinsamen Helden oder thematische Nähe verbundene kürzere Schwank-Geschichten.

Obwohl sie nicht so sehr zu den Wundermärchen, sondern eher zu den schwankhaften Exempeln gehört, soll die 78. Novelle²², die zwei Erzählungen aus dem allgemein verbreiteten Erzählgut vereint, kurz erwähnt werden, da der Stoff des zweiten Teils bei Nicolas de Troyes zu einem Märchen verarbeitet wiedererscheint. Es handelt sich um eine Version des *Pot au lait*²³, gefolgt von einer der *Souhais ridicules*²⁴, wobei der für das Zerrinnen der Luftschlösser verantwortliche Ehemann aus dieser Version des *Pot au lait* seiner wütenden Frau zum Trost als weiteres Beispiel menschlicher Unbedachtsamkeit und Voreiligkeit die Geschichte von den *Drei Wünschen* erzählt, in der diesmal die vorwitzige und unkluge Frau das Malheur verschuldet.

Zwei arme Leutchen erhalten vom Lieben Gott auf inständiges Bitten drei Wünsche freigestellt. Bei ihren Überlegungen, wer zuerst was wünschen soll, erbittet sie sich einen neuen Fuß für ihren schadhafte Dreifuß. Der erboste Mann wünscht ihr den Fuß in den Bauch, worauf ihn die auf das Geschrei herbeigeeilten Nachbarn dazu bringen müssen, den dritten Wunsch zur Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes zu verwenden.

Auf eine Aufreihung und einen Vergleich der zahlreichen Versionen dieses Typs soll hier verzichtet werden²⁵, doch wird an anderer Stelle noch von der Erzählung die Rede sein.²⁶ Nicolas de Troyes benützt

²² „[...] d'une femme de village qui avoit allez querir du let pour l'amour de Dieu et de ce qu'il en advint.“ Die ganze Erzählung wurde das erste Mal mit normalisierter Orthographie veröffentlicht in: *Athenaeum français* II (1853), S. 1137 f.; der erste Teil in dem Aufsatz Livingstons, Rabelais [...], a. a. O., S. 19—22.

²³ Motif J 2061.2: Air-castle: vgl. Rabelais *Gargantua* chap. XXXIII und Des Périers No. 12 der *Nowvelles Recreations* und Jacques de Vitry, ed. Crane, No. 56, S. 154 f.

²⁴ Aa/Th Typ 750 A: The Wishes, Motiv J 2071: Three Foolish Wishes; Ch. Deulin, *Les Contes de ma Mère l'Oye avant Perrault*, Paris 1879, S. 65—82; vgl. dazu B/P, II, 210—229.

²⁵ J. Bédier (*Les Fabliaux*, Paris 1893, S. 177—193) benützt sie als Demonstrationsobjekt für die Fruchtlosigkeit rein quellengeschichtlicher Studien und kommt nach seitenlangen Klassifikationen zu dem Schluß (S. 192): „En résumé, que pouvons-nous savoir de l'origine de ce conte, de sa forme et de sa patrie premières? — Rien.“

²⁶ S. u. S. 63—66 zu Nicolas de Troyes Nr. 53 (éd. Mabilley) und Philippe le Picard Nr. 93.

nämlich den einzigen, hier legendenhaft gestalteten Ansatzpunkt für Übernatürliches, die Gewährung der Wünsche durch ein höheres Wesen, dazu, das ganze Exempel in einen märchenhaften Rahmen zu stellen.

Der Wortschwank von den drei Gesellen, die auf einer Reise durch ein fremdes Land nur drei unverstandene Fetzen der dortigen Sprache aufschnappen und durch deren Verwendung in einem Verhör des Mordes verdächtigt fast am Galgen enden²⁷, taucht ebenfalls in einem Märchen auf.²⁸ Doch handelt es sich bei diesem Märchen wohl um eine spätere, nach J. Bolte kaum vor dem 17. Jahrhundert entstandene Kombination von drei Motiven²⁹:

A. Der Teufel schließt mit drei in Not geratenen Burschen einen Vertrag, der sie in seine Gewalt bringen soll, aber schließlich zu ihren Gunsten ausfällt.

B. Der Teufel rettet die unschuldig Verklagten und begnügt sich mit der Seele des tückischen Wirts.

C. Drei Wanderer in fremdem Lande wissen jeder nur eine Redensart vorzubringen.

In der um den Wortschwank (C) herum gebauten Teufelsgeschichte wird nicht recht einsichtig, warum der Teufel die drei zur Überführung eines Mörders benötigt, den er letztlich doch selbst anzeigt, und dessen Seele ihm ohnehin schon zugefallen war. Außerdem befinden sich die Burschen im Märchen in ihrem eigenen Land und verstehen, was um sie vorgeht. Die komische Situation der Sprachunkenntnis wird ziemlich ungeachtet mit anderen Motiven zu einer Teufelsgeschichte verquickt.

²⁷ Aa/Th Typ 1697; Nr. 60 (Ch. Livingston, in: RSS 10 (1923), 175): „De trois Allemens qui allèrent en France pour apprendre à parler français“ („Trois Allemands“, „une grosse bourse d'argent“, „c'était raison“). Ph. de Vigneulles erzählt viel umständlicher und behaglicher als Des Périers (Nr. 20: „De trois frères qui cuidèrent estre pendus pour leur latin!“ — „Nos tres clerici“, „pro bursa et pecunia“, „dignum et iustum est.“), wie sie zu den unverstandenen Sprachbrocken kommen und sie in ihrer Dummheit falsch anwenden, und erzielt so harmlose Situationskomik. Was bei ihm noch tölpelhafte Unkenntnis der Burschen ist, wird bei Des Périers zur Angeberei mit lateinischen Ausdrücken, denen der Schrecken vor dem Galgen auf dem Fuße als Strafe folgt. Die Erzählung wird allerdings insofern unglaublich, als die Studenten die in ihrer Muttersprache gesprochenen Fragen des „prévost“ verstehen und den „cas pendable“, um den es geht.

²⁸ Aa/Th Typ 360: Bargain of the Three Brothers with the Devil; vgl. B/P, II, 561—566 (zu KHM Nr. 120 *Die drei Handwerksburschen*); die frz. Versionen s. S. 562.

²⁹ Nach B/P, II, 563/4; zum unlogischen Aufbau des Märchens, vgl. St. Thompson, a. a. O., S. 65.

Der anonyme *Parangon des nouvelles honnestes et délectables*³⁰ kompiliert seine 47 Novellen ausnahmslos aus bekannten Werken.³¹ Obwohl der Herausgeber das Buch der „littérature populaire“ zurechnet³², finden sich darin keine Märchen, sondern durchgehend Schwänke und Streiche.

Eine Reihe einem einzigen Helden zugeschriebener Eulenspiegelgeleien, wie sie in der europäischen Literatur durch Eulenspiegel, den Pfaffen Amîs, den Pfaff vom Kahlenberg, Arlotto und Gonnella repräsentiert werden, bietet die aus der gleichen Zeit stammende, recht und schlecht gereimte *Légende de Pierre Faifeu* von Charles Bourdigné³³, als einzige Vertreterin dieser Gattung in Frankreich.

Die erste (unvollendete) Novellensammlung in Frankreich mit einem Rahmen in der Art Boccaccios stellen die *Comptes amoureux* der JEANNE FLORE³⁴ dar. Elf Damen unterhalten sich zur Zeit der Weinlese mit Geschichten über Liebesverächter. Trotz der Kenntnis des *Dekameron* enthält nur eine (Nr. 5) der sieben Novellen in ihrem zweiten Teil eine wortgetreue Wiedergabe der Geschichte des Nastagio degli Onesti (*Dekameron* V, 8). Im übrigen bieten ihre Novellen ein Gemenge von gelehrter antiker Mythologie und Pseudogeschichte, die sich sowohl in zahlreichen gelehrten Exkursen als auch in antiken Erzählungsstoffen (Nr. 4 *Narziß und Echo*) äußert, von traditionellen Novellenstoffen (Nr. 7

³⁰ Lyon 1531; zitiert nach: *Le Parangon [...]*, Réimprimé d'après l'édition de 1531 et précédé d'une introduction par E. Mabilley, Paris 1865 (Raretés bibliogr.). (Nicht zu verwechseln mit dem *Grand parangon* des Nicolas de Troyes [s. u. S. 61]; da der gleiche Herausgeber die beiden so ähnlichen Titel im Abstand von nur einem Jahr veröffentlicht hat, herrscht in den Bibliotheken einige Verwirrung.)

³¹ 15 aus Boccaccios *Dekameron* nach einer verdorbenen Bearbeitung der Übersetzung von Premierfaict; 20 aus den *Facetiae* Poggios, 7 aus Laurenzio Vallas Fabeln nach Äsop und 5 Eulenspiegelgeschichten.

³² A. a. O., S. VII (jedoch nur der Ausstattung wegen).

³³ *La Légende joyeuse de maistre Pierre Faifeu, contenant plusieurs singularitez et veritez, la gentillesse et subtilité de son esprit, avecques les Passetemps qu'il a faitz en ce monde, comme vous pourrez veoir en lysant les chappitres cy dedens contenus; avecques une Epistre envoyée des Champs Helysées par ledit Faifeu, laquelle contient plusieurs bonnes choses en rhetoricque melliflue*, s. l., s. d. [1526]; zit. nach der Ausg. von D. Jouaust, Paris 1880 (Cabinet des Biblioph. 25).

³⁴ *Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore touchant la punition que fait Vénus de ceulx qui contemnent & mesprisent le vray Amour*, Lyon s. d. Die früheste Ausgabe von 1532 ist verschollen; bis 1574 erschienen weitere fünf zum Teil fragmentarische Ausgaben; zit. Ausg.: *Comptes amoureux [...]*, Réimpression textuelle de l'édition Lyon 1574, avec une notice bibliographique par

Herzmäre)³⁵ und von höfischer mit Märchenmotiven durchsetzter „Romantik“³⁶ (Nr. 1, 6). Diese Elemente sind dabei zu disparat, um zu einer Einheit verschmolzen werden zu können. So beginnt zum Beispiel die erste Geschichte³⁷ ganz nach Novellenart mit der Vorstellung eines reichen Toulouser Bürgers, der die nach Alter und Schönheit überhaupt nicht zu ihm passende Rosemonde geheiratet hat. Die Autorin läßt es aber nicht bei dieser Gegenüberstellung von oberflächlich nach Art der *Cent nouvelles nouvelles* charakterisierten Typen („moult belle damoyselle“) bewenden, sondern schildert mit wahrem Vergnügen am Krassen, Karikaturistischen eine Seite lang die Häßlichkeitsattribute des Pyralius³⁸, ohne deswegen an anderen Stellen auf einen blumig-preziösen und klischeehaften Stil zu verzichten.³⁹

So entpuppt sich der zuerst durchaus in einer Novelle denkbare eifersüchtige Alte, obwohl er die Gründe für seine Eifersucht gelehrt aus antiken Beispielen ableitet, als ein greuliches Märchenungeheuer („il ressembloit plus tost quelque monstre, que non pas homme humain“), für den irgendwelche empirische Wahrscheinlichkeit nicht mehr gilt. Als Bürger von Toulouse verfügt er über eine ganze Märchenmenagerie, einen Riesen („un cruel & horrible geant“), einen Löwen („ung espouuantable & affamé Lion“) und einen Drachen („un venimeux & horrible dragon“), die neben anderen Romanrequisiten (Turm, tiefe Gräben, schmale gäländerlose Zugbrücke etc.) seine Eifersucht beruhigen sollen. Der schöne, junge Liebhaber, Jean Andro, den die Autorin des spärlichen novellisti-

le Bibliophile Jacob, Turin 1870. Vgl. G. Rua, *Di alcune fonti italiane di un vecchio libro francese*, Verona 1892 (Bibl. della Scuola It., V); G. Reynier, *Le Roman Sentimental avant l'Astrée*, Paris 1908, S. 123—130; K. Kasprzyk, *Nicolas de Troyes*, Paris 1963, S. 299—301.

³⁵ In einer näher bei der aprov. Troubadour-Vida von Guillem de Cabestaing (K. Bartsch, *Chrestomathie provençale*, Elberfeld 1880, Sp. 237—239) als bei *Dekameron* IV, 9 stehenden Version.

³⁶ Unter François I und Henri II ging die „résurrection de l'esprit chevaleresque“ (G. Reynier, *Les Origines*, a. a. O., S. 196 f.) Hand in Hand mit zahlreichen Neuauflagen der Ritter- und Abenteuerromane.

³⁷ „De Pyralius, qui feit edifier le Chasteau ialoux: avec la description dudit Chasteau.“

³⁸ An Stelle dieser zu langen Passage soll eine kürzere gleichen Stils aus der 3. Novelle (S. 86) als Beispiel dienen: „[...] son flegmatique vieillard luy bava dessus sa venuste face et vermeille bouche: si qu'on eust dit qu'une limace avoit trassé dessus“.

³⁹ Z. B. der Beginn der 2. Novelle (S. 49): „Madame Andromeda, gentile & amoureuse femme, se composa en geste propre & advenant, puis avec une jolie & gratieuse mode feminine va ouvrir sa vermeille bouche suavement redolente, & dict: [...]“

schen Scheins wegen als gebürtigen Lyonnais vorstellt, läßt nicht lange auf sich warten, um die traditionelle Dreiecksgeschichte vollständig zu machen; doch wendet er keine aus der Novellistik bekannten Tricks an, um zu seinem Ziel zu kommen, sondern die Autorin bemüht Venus persönlich ⁴⁰ in all ihrer Pracht, gefolgt von Apoll und Herakles, um das „Chateau ialoux“ und die begehrte Schöne zu erobern. Die naiv unmoralische Autorin schwelgt in sinnlichen Darstellungen der Liebeswonne des Paares auf ihrem kostbaren Lager und schließt mit dem Verzweiflungsselbstmord des Pyralius.

Die sechste Novelle („Touchant les adventures du proeux & vaillant Cheuallier Helias le Blond“) schildert nicht nur eine, sondern gleich drei Befreiungen. Auch hält sich Jeanne Flore nicht mehr mit einer Novelleneinleitung wie in der ersten Geschichte auf, sondern läßt Helias seine Geliebte Fleurdalise aus den Händen des Räubers Barigase befreien, um sich daraufhin gleich in ein neues Abenteuer einzulassen („Le Cheualier Helias fut quelque peu esbahy de tant estrange aventure“). Er tötet einen Riesen, der eine Schlange als Keule schwingt (die beiden machen nicht weniger als sechs reziproke Metamorphosen durch), und einen Ritter und erlöst schließlich das verwunschene Feenpalais und die darin gefangene Daurine durch Küssen einer schrecklichen Schlange, die sich alsbald in eine wunderschöne Fee verwandelt. Helias er bietet sich noch, Daurine ihrem Vater zurückzubringen. Während der Reise erzählt sie ihre Lebensgeschichte, die wieder aus einer orientalisch aufgeputzten Dreiecksgeschichte und dem Trick ihres Liebhabers besteht, ihren eifersüchtigen, alten Ehemann zu täuschen. Die mehrfachen Umschwünge von geziertem zu kraß realistischem Stil, die Häufung der Ereignisse und die unglaublichen Waffentaten könnten den Verdacht aufkommen lassen, die Novellenautorin nehme ihre Geschichten selbst nicht mehr ernst und gebe Bruchstücke eines komischen Epos wieder ⁴¹, doch finden sich dafür im Text der Novellen keinerlei Hinweise, wenn man nicht die Zeilen des abschließenden Gedichts in dieser Richtung deuten will:

Je t'ay voulu pour la conclusion
 Bien advertir que tout ce est fiction
 De poësie. Et pource donc ne gloses
 Point autrement en mon œuvre les choses
 Qu'elles ne sont à mon desavantage. (S. 168)

⁴⁰ Sie läßt ihn sich nackt ausziehen, ist sprachlos vor seiner Schönheit und salbt ihn eigenhändig mit Ambrosia!

⁴¹ Nach G. Rua, a. a. O., S. 6—10, sind tatsächlich ganze Passagen aus Ciego da Ferraras *Mambriano* und Boiardos *Orlando innamorato* übernommen.

Doch spricht der Ernst, mit dem in den übrigen Novellen ihre Auffassung von Liebe und Ehe ausgeführt ist, gegen eine solche Annahme; ebenso das Schicksal der einzigen Teilnehmerin an der Gesprächsrunde, die diesen „*songes & fables*“ (S. 158) skeptisch gegenübersteht und für ihr renitentes Verhalten demütigend bestraft wird.⁴² Doch scheint auch der Autorin Geduld schon vor dem Ende der sechsten Novelle erschöpft gewesen zu sein, denn sie überläßt die Vollendung der Geschichte mit einem Hinweis auf die Essenszeit den Zuhörern.⁴³

Die Verwendung der Märchenmotive verrät deren Herkunft aus den Ritterromanen, denn sie nimmt keinerlei Rücksicht auf den Zusammenhang, in dem die Motive vielleicht einmal im Märchen standen. In der Schilderung wechseln romanhafte Episoden (zum Beispiel breite Beschreibung der Pracht und bildlicher Darstellungen in den Galerien des Feenpalais) mit märchenhaften Zügen ab: dem lang hin und her wogenden Kampf zwischen Helias und dem Riesen folgt die märchenhaft kurze Feststellung von Helias Sieg über den Ritter⁴⁴; funktionsbedingte Personen wie die „*damoyselle*“, die Helias durch ihre abwehrende Geste dazu veranlaßte, in das Palais einzutreten, oder selbst seine „*Amye Fleurdelise*“ verschwinden wie im Märchen zeitweilig ganz von der Bühne, um an der Stelle, an der sie gebraucht werden, völlig unerwartet wieder aufzutauchen. Doch handelt es sich hier weniger um eine bewußte Stilisierung und Isolierung der Personen etwa unter dem Einfluß von Märchen, als um das Unvermögen der Dichterin, die verschiedenen Stoffe und Stile zu einem einheitlichen Ganzen zu formen. Die einzige Klammer für die schlecht und recht zusammenhängenden Elemente bildet daher ihre Auffassung des ‚*amour courtois*‘ „*poussé jusqu'aux dernières limites, aboutissant à une immoralité cynique et cruelle dans sa naïveté*“.⁴⁵

Die bei der Suche nach Märchenthematen ergiebigste aller französischen Novellensammlungen der Renaissance ist die nur in einem fragmen-

⁴² „*Las las la pauvette, ainsi estoit elle endurcye par le vouloir des Dieux offensez à ce que apres en fut la punition plus honteuse & cruelle, lors qu'elle abandonneroit son honnesteté tant deffendue à ung vilain & sale palefrenier, auec lequel lyée toute nue fut par son mary iustement indigné, exposée emmy la rue au spectacle de tout le peuple*“ (S. 158).

⁴³ „*[...] pareillement mettray ie fin à mes longs propos vous en laissant la conclusion aussi me semble il que l'heure du soupper s'approche, [...]*“ (S. 157).

⁴⁴ „*Là recomenca le debat merueilleux entre eulx: au fort en auoit du meilleur le preux Helias, lequel (pour le faire court) le tua tout roide mort aupres de son Gean*“ (S. 139).

⁴⁵ K. Kasprzyk, a. a. O., S. 300.

tarischen Manuskript überlieferte von NICOLAS DE TROYES, *Le Grand parangon des nouvelles nouvelles*⁴⁶, die der Autor nach eigenen Angaben zwischen 1535 und 1536 verfaßte. Über zwei Drittel der erhaltenen 180 Erzählungen stammen direkt von literarischen Vorlagen, besonders dem *Dekameron* und den *Cent nouvelles nouvelles*.⁴⁷ Schon der Herausgeber E. Mabilille nahm, wenn auch sein Augenmerk in erster Linie auf literarische Quellen gerichtet war, in den von Nicolas de Troyes selbst stammenden Erzählungen das volkstümliche Element wahr, und hob den Märchencharakter zweier (éd. Mabilille 10,53) hervor.⁴⁸ Obwohl auch Toldo die Mittelstellung des Nicolas de Troyes zwischen der Volkserzählung und der Novelle erkannte⁴⁹, ging er nicht näher auf die Verbindung und das Wechselspiel der beiden Genres ein, da dies seinem Ziel, nämlich die übermächtige Wirkung der italienischen auf die französische Novelle zu beweisen, nicht dienlich sein konnte. Kurz wird die Beziehung Nicolas de Troyes' zum Märchen von Fr. Redenbacher beleuchtet: „Ein direktes Einwirken des Volksgeistes findet sich dann bei Nicolas de Troyes, dem ‚einfachen Sattler‘. Er bringt Märchenmotive und legendäre Züge, und zwar in einem ganz anderen Geiste als etwa der gelehrte Humanist Poggio seine Naturwunder berichtet. [...] Jener Nicolas hat noch etwas von dem naiven Glauben, daß diese Dinge sich einst so abgespielt haben könnten und sich im Grunde — mutatis mutandis — immer wieder so abspielen, [...]“. ⁵⁰ Aber erst bei der neuesten und gründlichsten Studie über Nicolas de Troyes und seine Quellen durch Krystyna Kasprzyk⁵¹ rückt die mündliche und volkstümliche Überlieferung ins Zentrum der Untersuchung.

Mit bewundernswerter Akribie und Ausdauer katalogisierte sie systematisch neben den literarischen auch in größtmöglichem Umfang die volkstümlichen und speziell die Märchen-Varianten und ordnete die verwen-

⁴⁶ Es handelt sich um den zweiten Teilband einer Sammlung, deren erster verschollen ist (BN, Fonds français No. 1510). Eine vollständige Ausgabe, die auch die nicht-authentischen Novellen umfaßt, existiert bis heute nicht. E. Mabilille besorgte als erster eine Auswahl von 51 Erzählungen (Bruxelles 1866), der eine zweite veränderte und erweiterte Auflage (Paris 1869, 55 Nummern) folgte. Zitiert nach der kritischen Auswahlsgabe von K. Kasprzyk: Nicolas de Troyes, *Le Grand parangon des nouvelles nouvelles* (Choix), Paris 1970 (STFM).

⁴⁷ Vgl. K. Kasprzyk, a. a. O., S. 247.

⁴⁸ A. a. O., S. II und VI—VII.

⁴⁹ A. a. O., S. 83: „Egli forma, per così dire, l'anello di congiunzione fra la novellistica popolare e la letteraria.“

⁵⁰ Fr. Redenbacher, a. a. O., S. 20.

⁵¹ K. Kasprzyk, a. a. O.

deten Motive geographisch ein. Durch minuziöse Vergleiche gelingt ihr der Nachweis der weitgehend mündlichen Überlieferung — so weit dies überhaupt möglich ist — in den für authentisch angesehenen Novellen. Doch bleibt neben dem Stofflichen nur wenig Platz für formale und stilistische Beobachtungen, so daß sie auf die „märchenhafte“ Seite ihres Autors nur auf einer einzigen Seite der Zusammenfassung näher eingeht.⁵²

Der größte Teil der Erzählungen aus dem *Grand parangon*, der Märchenmotive enthält, ist in seiner Thematik dem Schwank verwandt und entspricht der Vorliebe der Novellensammler für diejenigen Motive aus den Zaubermärchen, die dem heiter unterhaltenden Charakter ihrer Werke entgegenkommen. Nicolas schätzt Teufelsgeschichten wegen ihres großen Anteils an Übernatürlich-Wunderbarem und am Schauer des Bösen besonders: Sei es, daß der Teufel die Bösewichter tatsächlich holt⁵³, sei es, daß sich die Menschen dem Teufel überlegen zeigen, wie etwa die Alte⁵⁴, die es fertigbringt, Zwietracht in eine Ehe zu säen, die seither allen satanischen Versuchungen getrotzt hatte. Eine Untergruppe bilden die Teufelspakte und solche Erzählungen, in denen der Teufel zu guter Letzt um den versprochenen Lohn geprellt wird. Das gelingt teils durch rechtzeitige Bekehrung⁵⁵, teils durch die Lösung einer scheinbar unlösbaren Aufgabe. So wälzt sich die Frau eines dem Teufel verfallenen Mannes in Pech und Federn, um ihren Mann durch die Vorführung eines dem Teufel noch unbekannten Tieres auszulösen.⁵⁶ Bei diesen Übervorteilungen des Teufels handelt es sich um ausgesprochene Schwankmärchen, die in einem

⁵² Dies., a. a. O., S. 344 f.

⁵³ Ed. Kasprzyk Nr. 97 (éd. Mabilie Nr. 18): „des aventuriers qui furent en ung village et voulloint menger les diables, puis apres allerent en enfer.“; vgl. auch Nr. 93 (Nr. 25); siehe unten Anmerkung 55.

⁵⁴ Nr. 6 (Nr. 32): „d'une vielle à qui le diable donna or et argent pour faire que ung homme et sa femme qui bien s'entreaymoint eussent noise emsemble, laquelle chose elle fit et gaingna led. argent“; Aa/Th Typ 1353, Motiv G 303.10. 5; vgl. Wesselski, a. a. O., S. 194—195 (zu Nr. 5).

⁵⁵ Nr. 93 (Nr. 25): „de deux personnages qui jurerent et l'un se donna au diable pour avoir une grosse metairie, et le diable le vint querir, puis revoca sa sentence, et s'en trouva bien.“ (Der Teufel gibt noch acht Tage Frist, die der Kluge benützt, sein Unrecht gut zu machen und sich zu bekehren.) Ebenso Nr. 86 (Nr. 37): „d'un cardinal qui se donna au diable pour estre pape et le diable luy bailla dix ans de terme et le devoit prendre ‚in sancta civitas‘, dont le pape reschappa.“

⁵⁶ Nr. 15 (Nr. 33): „d'un jeune compaignon qui se donna au diable pour avoir une jeune fille en mariage, moyennent q'i luy monstrast une beste q'i ne congneust point, il estoit quitte, laquelle chose il fist à l'aveu de sa femme“. Aa/Th Typ 1091; Motiv K 216.2; vgl. B/P I, 411, und III, 358.

klugen Trick gipfeln.⁵⁷ Diese Geschichten gehören ihrer eingipfligen Form und dem scherzhaften Inhalt nach in den Kreis des novellistischen Erzählens, sieht man von ihrer Verbindung zum Übernatürlichen in Form des Teufels ab. Der eher der Legende zugehörige Teufel ersetzt vielfach die Unholde des Märchens, während er in einer Novelle leicht durch einen allmächtigen weltlichen Potentaten ersetzt werden kann.⁵⁸

Die von Mabilles Nicolas de Troyes zugeschriebene Erzählung „de trois jouvenceaux qui rencontrèrent trois fées, et ce qui leur advint des dons que lesdites fées leur octroyèrent“⁵⁹ verwendet das schon bei Philippe de Vigneulles⁶⁰ aufgetauchte Thema der *Drei Wünsche*, jedoch in den märchenhaften Rahmen einer Feengeschichte eingebettet.

Die Helden sind nicht mehr ein Ehepaar wie bei Philippe de Vigneulles, sondern nach Märchenart drei Brüder, die auf ihrer Wanderschaft in einem Wald drei Feen vom Hofstaat Melusinens treffen und sich mit diesen ausgiebig vergnügen. Als Dank dafür bekommen sie drei Wünsche gewährt.⁶¹

Die genaue, novellistische anmutende Ortsangabe stellt sich als märchenhaft heraus, wenn man bedenkt, daß das Haus Lusignan der Sage nach

⁵⁷ Nr. 93 (Nr. 25): Derjenige, der den Pakt mit dem Teufel geschlossen hat, bittet noch um die Länge einer halben brennenden Kerze bis zu seinem Tod. Kaum hat er den Aufschub erhalten, löscht er sie und bewahrt sie wie eine Reliquie auf.

⁵⁸ Nr. 36 (Nr. 40): „d'un seigneur qui vouloit avoir quelque terre d'un abbé par force si ne luy donnoit responce de trois choses qu'il demandoit, laquelle chose il fist par le moyen de son monnier.“ Aa/Th Typ 922; vgl. W. Anderson, Kaiser und Abt, Die Geschichte eines Schwankes, Helsinki 1923 (FFC 42); B/P III, 214 ff. Ganz ähnlich ist das Lügenmärchen Nr. 49 (Nr. 14).

⁵⁹ Mabilles hat diese Nr. 53, die nicht im heute noch erhaltenen Manuskript enthalten ist, einer Kopie vom Ende des 16. Jahrhunderts entnommen, und er vermutet, daß sie aus dem verlorenen Band der Novellen des Nicolas de Troyes stammt, ohne allerdings seine Vermutung untermauern zu können (vgl. a. a. O., S. XIV, und Kasprzyk, a. a. O., S. 240—243).

⁶⁰ Philippe de Vigneulles Nr. 78; vgl. oben S. 55 f.

⁶¹ Der dem Märchen fremde Exempelcharakter und der recht und schlecht damit verbundene Schluß, der die menschliche Dummheit ein weiteres Mal unter Beweis stellt (im Märchen als Ungerechtigkeit und als Grund zum Glück angesehen) beweisen, daß die *Drei Wünsche* erst nachträglich in diesen feenhaften Rahmen eingefügt wurden. Dieser wurde übernommen von Erzählungen in der Art der etwa gleichzeitigen Vernovelle *Storia di tre giovani disperati e di tre fate* (in: Antiche Novelle in versi di tradizione popolare, ed. G. Rua, Palermo 1893; vgl. Di Francia, a. a. O., S. 544), wo die Feen am Ende der Nacht nicht drei Wünsche gewähren, sondern drei Wunschgegenstände verschenken.

Melusine zu seinen Ahnen zählt⁶²; die drei Burschen wohnen also auf altem Feenboden. Daß sie nicht arm und verachtet wie richtige Märchenhelden sind, ist für den weiteren Verlauf der Erzählung notwendig, in der der älteste Bruder zunächst auf seinen Wunsch verzichten kann, da er als Haupteerbe ohnehin mit Gütern gesegnet ist. An dieser Weigerung, den ersten Wunsch auszusprechen, entzündet sich ihr törichter Streit, in dessen Verlauf der zweite Bruder dem ersten ein Auge wegwünscht, der auf diese Weise halb Erblindete dem zweiten aber beide, so daß dem dritten nichts mehr übrig bleibt, als mit Hilfe des dritten und letzten Wunsches den ursprünglichen, gesunden Zustand wiederherzustellen.

Daß sich die Burschen ihrer Taten schämen („honteux de s'estre mal souvenirs des conseils des fées“), weist auf die moralisch exemplifizierende Absicht eines Novellenschreibers hin, ein Zug, der im Märchen gewöhnlich nicht vorkommt, da psychische Vorgänge nicht genannt, sondern möglichst in Handlung umgesetzt werden. Novellistisch wirkt auch der sich langsam steigernde Streit zwischen den Brüdern, der sie zu ihren unüberlegten Wünschen verleitet.

Wie märchenhaft aber trotz allem die allgemeine Atmosphäre dieser Novelle geblieben ist, beweist ein Vergleich mit der themenengleichen 93. Erzählung des Philippe le Picard aus seiner *Nouvelle fabrique*.⁶³

Schon Mabilbe⁶⁴ war die große Ähnlichkeit der Geschichte des Nicolas de Troyes mit der des Philippe le Picard aufgefallen, und K. Kasprzyk spricht davon, daß der Autor die Novelle des Nicolas de Troyes vermutlich gekannt habe.⁶⁵ Ein genauer Vergleich der beiden Fassungen lehrt jedoch, daß Philippe le Picard den Nicolas de Troyes zugeschriebenen Text Wort für Wort als Vorlage benützte⁶⁶ und ihn nur in seinem Sinne erweiterte und abänderte:

Schon die Eingangsfloskel („Du temps que les Fées dansoient avec les gens et que les gens dansoient avec les Fées“), bei Nicolas de Troyes ein schlichtes „Or devez sçavoir qu'au temps passé advint“ zeigt, wie distan-

⁶² Nach dem Prosaroman *Melusine* des Jean d'Arras und dem eng verwandten Versroman *Couldrettes Livre de Lusignan*; vgl. auch P. Sebillot, a. a. O., Bd. IV, S. 181.

⁶³ *La nouvelle fabrique des excellens traits de vérité*, par Philippe d'Alcripe [le Picard], Paris 1579 (zitiert nach der Ausgabe Paris 1853): „De trois jeunes garçons freres, du pays de Caux, qui danserent avec les Fées.“

⁶⁴ A. a. O., S. VII: „Elle a dû servir de type à un des contes de la Nouvelle Fabrique [...] avec lequel elle offre la plus grande vraisemblance.“

⁶⁵ A. a. O., S. 241.

⁶⁶ Ebenso denkbar — zumal wenn der Text gar nicht von Nicolas de Troyes stammen sollte — wäre eine gemeinsame Vorlage.

ziert Philippe le Picard seiner Erzählung gegenübersteht, dadurch daß er durch das einfache Mittel einer chiasmatischen Verdoppelung der Aussage eine augenzwinkernde Komplizenschaft mit dem Leser herzustellen versteht.⁶⁷ Einen ähnlich lockeren, ironischen Ton — der sich bei Perrault wiederfinden wird — schlägt er an, als er von den nächtlichen Vergnügungen spricht („Parquoy de vous raconter qu'ils firent, je ne l'ose dire, mais tant il a que la plus grande partie de la nuit s'amuserent à danser“); dagegen nimmt sich die bloße Reihung von Verben und das treuherzige Nennen der Dinge bei ihrem Namen durch Nicolas de Troyes steif und unbeholfen aus: „[...] en dansant, capricolant, sautant, s'appellant, se respondant, s'arrestant, se regardant amoureusement, se reposant, se cachant, voir même jouant à certain jeu dont les fées ne se lassent mie non plus que les femmes naturelles [...]“.

Die wesentlichste Änderung des Philippe le Picard geht in die gleiche Richtung des gewollt Spaßhaften, das nichts mehr von der Naivität des Märchens hat und ins Derbe abgeleitet. Der älteste Bruder weigert sich zwar auch wie bei Nicolas de Troyes, den ersten Wunsch auszusprechen, da er als Erbe des väterlichen Vermögens schon reich genug gesegnet sei, doch fügt er als schlechten Spaß auf das Drängen der beiden jüngeren

Nicolas de Troyes[?]:

Adonc la plus ancienne
print la parolle et dit aux
jouvenceaux: O doux amis,
mes sœurs et moy sommes con-
trainctes de retourner au roy-
aume de féerie avant le jour,
mais ô beaux jouvenceaux!
ayant veu
vostre libérale volenté et
la peine qu'avez prinse por
l'amour de nous, semblablement
le plaisir que nous avez donné,
nous vous octroyons à chascun
pour sa récompense ung don,
à sçavoir, que le souhait que
chascun fera luy adviendra
certainement, et pour tant,
si vous estes sages
ne souhaitez chose qui ne vous
soit profitable ou à honneur.

Philippe le Picard:

La plus ancienne des trois Fées
print la parolle et commença à
dire:

Très beaux enfans,
ayant veu, mes sœurs et moy,
vostre bonne volenté, ensemble
le travail qu'avez prins pour
l'amour de nous et
le plaisir que nous avez donné,
en recompense de ce, nous vous
octroyons à chacun un don.
C'est que le premier choix que
chacun de vous fera, infailli-
blement luy adviendra, et pour-
tant,
ne souhaitez chose qui ne vous
soit à honneur et profit.

⁶⁷ Vergleiche auch die Schlußformel: „Voilla, mes amis, qu'il en advint. La disme des souhaits appartient au Curé de Transers; toute bigore, frelore, la Duché de Milan.“

doch noch einen Wunsch an: „que nostre veau guarisse des dartres tous ceux qui luy mettront le doigt au trou du cul“. Diesem Einfall, über dessen Geschmack sich streiten läßt, opferte Philippe le Picard sogar den ursprünglichen Plan der Erzählung, der mit dem dritten Wunsch den ursprünglichen Zustand wiederherstellt: bei ihm wünschen sich die Brüder aus Wut nur noch Schlechtes, so daß der älteste halb und der mittlere ganz blind aus dem Abenteuer hervorgeht. Das Volksmärchen hat diese skurrile Wendung, die den Scherz um jeden Preis über die Forderung nach einer im Sinne der Märchenordnung befriedigend verlaufenden Geschichte stellt, bezeichnenderweise berichtigt, indem es die drei Feen schließlich heilend eingreifen läßt: nicht der dritte, letzte Wunsch stellt den Ausgangszustand wieder her, sondern die mitleidigen Feen annullieren in einem weiteren Gnadenakt alle drei törichten Wünsche.⁶⁸

Durch diesen kurzen inhaltlichen und stilistischen Vergleich war es möglich zu zeigen, wieviel näher die Nicolas de Troyes zugeschriebene Novelle beim Märchen steht als die Erzählung des Philippe le Picard, für den die wunderbaren Elemente des Stoffes nur ein Mittel mehr sind, seine närrischen Possen anzubringen. Nimmt der ältere Autor die Handlung ohne ironische Distanz und mit gutem Gewissen als beherzigenswertes, abschreckendes Beispiel („une aventure bonne à garder en memoire“) — wie sie auch schon von Philippe de Vigneulles und seinen Vorläufern verwendet worden war —, so ist sie bei Philippe le Picard ganz bewußt ins Groteske verzerrt, ohne irgendeinen Anspruch auf Beispielhaftigkeit oder gar Glaubhaftigkeit.⁶⁹ Die noch zu besprechenden Erzählungen des Nicolas de Troyes stimmen im Ton gut mit der behandelten, ihm nur zugeschriebenen überein, wenn ihr Verhältnis zum Wunderbaren auch eine Nuance weniger naïv ist.⁷⁰

So weiß Nicolas in der ältesten bekannten Version des weitverbreiteten Märchens von den drei wertlosen Gegenständen⁷¹, die aber alle schließlich

⁶⁸ Vergleiche A. Lang, *Perrault's Popular Tales*, Oxford 1888, S. XIII.

⁶⁹ Bei Nicolas de Troyes heißt es noch, wenn auch zur Formel erstarrt: „Vray est qu'à Luzignan [...]“.

⁷⁰ Die verschiedene Distanz zum Märchenstoff unterstützt die Zweifel K. Kasprzyks (a. a. O., S. 243) an der Authentizität dieser Erzählung.

⁷¹ Nr. 103 (Nr. 10): „d'un bon homme qui se lessa morir et avoit trois fis, et des biens de ce monde il n'avoit que ung coq, ung chat et une faucille, mais lesdiz enfens les portèrent si loing que il en furent tous riches et est fort joyeuse, et autre matiere“. Aa/Th Typ 1650 und 1651; B/P II, 69—76; Kasprzyk (a. a. O., S. 196—214) führt etwa fünfzig nähere und fernere Varianten an, darunter allein dreizehn französische. Ihrer Meinung nach liegt der Ursprung des Märchens in Nordfrankreich.

das Glück ihrer regen Besitzer machen, aus der betonten Unwahrscheinlichkeit schriftstellerisches Kapital zu schlagen:

„Pour entretenir nos nouvelles, en continuant à icelles, il n'est pas permis de dire tousjours vérité, qui ne le scet certainement? Mais aulcunes-foys faulx dire quelque chose de joyeux pour resjouyr une compaignye.“

Die Helden bleiben zwar die gleichen armen anonymen Burschen, die in ferne, phantastische Länder ziehen und dort ihre Wunderdinge um „märchenhafte“ Summen verkaufen, doch verstärkt der Autor den angekündigten lustigen Charakter dadurch, daß er in das Märchenschema das scherzhafte Rätsel vom Hahn und das Fabeltier „soudepoudre“ einfügt.⁷² Besonders bezeichnend für die schwankhafte Ausrichtung der Erzählung ist die sonst in Frankreich unbekannte Episode, in der die Käufer der Katze einen Schildbürgerkampf gegen diese führen, da sie von ihr auf Grund eines sprachlichen Mißverständnisses annehmen, sie verspeise nach den Mäusen sie selbst.⁷³

Eine ganz sonderbare Mischung von Märchenstoffen ergab die obszöne Erzählung „d'un jeune gallent qui en allant à Lion coucha avec une abesse; puis apres ung hermite luy bailla ung aneau qui en faisant le signe de la croix son menbre croissoit de demy pied, puis ung evesque le trouva, auquel son menbre creut merueilleusement en faisant son entrée en une bonne ville“.⁷⁴ Im Gegensatz zu den beiden vorher besprochenen Geschichten scheint sie zunächst völlig im realistischen Milieu einer Novelle zu spielen:

Ein reicher Kaufmann nimmt eines Tages seinen Sohn Anthoine beiseite und erklärt ihm, da er nur ein Bastard sei, wolle er ihm noch vor seinem Tod die Möglichkeit geben, sich selbständig zu machen. Daraufhin schickt er ihn mit einer stattlichen Summe zum Einkauf auf die Tuchmesse nach Lyon. Kurz vor seinem Ziel widerfährt dem jungen Mann eine „mauvaise aventure“: er verirrt sich im dunklen Wald, gelangt zu einem geheimnisvoll versteckten Kloster und verliert dort sein ganzes Geld als Liebeslohn an die Äbtissin.

Der darüber erboste Vater gibt ihm aber nach einiger Zeit noch eine zweite Chance, und Anthoine macht sich wieder auf den Weg nach Lyon. Am „Scheideweg“ zwischen Kloster und Lyon tritt dem Zögernden ein allwissender Einsiedler entgegen, der ihm aus lauter Menschenfreundlichkeit einen

⁷² Zu den Quellen vergleiche Kasprzyk, a. a. O., S. 213.

⁷³ Vergleiche die deutsche Tradition dieser Episode seit dem 16. Jahrhundert (Kasprzyk, a. a. O., S. 210).

⁷⁴ Nr. 27 (Nr. 39).

II. Märchen in den französischen Novellensammlungen der Renaissance

Wunschring⁷⁵ mit geheimnisvollen Kräften schenkt, der es ihm erlaubt, in einer galanten Wette sein Geld von der Äbtissin wiederzuerlangen.

Im Lichte der außergewöhnlichen Ereignisse erscheint deutlich die Verwandtschaft zum Märchen. Die Situation des unehelichen Sohnes entspricht der des benachteiligten (Stief-)Kindes im Märchen, das der Vater hinaus in die Welt schickt, damit es sein Glück versuche. Die oberflächliche, realistische Tünche — Ortsangaben, Namensnennung, bürgerliches Milieu des Vaters — verflegt, sobald sich der Held auf Wanderschaft befindet. Die Bezwingung der Äbtissin gleicht der gefährvollen Eroberung einer durch schwierige Aufgaben geschützten Märchenprinzessin beziehungsweise dem Geschehen in den Märchen, in denen dem Helden ein oder mehrere Wundergegenstände (in der Novelle zu Geld entzaubert) gestohlen werden, die er sich mit fremder Hilfe wiedererobert.⁷⁶

Geradeso wie im Märchen die Helfer im richtigen Moment unangekündigt auftauchen und nach Erledigung ihrer Aufgabe wieder spurlos verschwinden, so ist von dem Einsiedler, der Anthoine den Ring schenkt, vor und nachher nicht die Rede. Die Art, wie Anthoine sein Geld wiederbekommt, ist verwandt mit derjenigen aus dem *Fortunatus*-Märchen⁷⁷, in dem die um ihre Wunschdinge geprellten Besitzer der Prinzessin, die die wunderbaren Gegenstände unterschlug, mit Hilfe einer Frucht Hörner wachsen lassen, von denen sie nur gegen Herausgabe des Gestohlenen wieder befreit wird. In der schon erwähnten italienischen Versnovelle *Storia di tre giovani disperati*⁷⁸ wird die spanische Königin durch die stückweise Heilung von einem Eselsschwanz, den jede ihr verabreichte Wunderfeige um eine Spanne wachsen beziehungsweise kleiner werden läßt, zur Herausgabe der Gegenstände gezwungen. Von dieser Art der Wiedergewinnung ist es nur noch ein kleiner Schritt zu der von Anthoine angewandten, zumal, wenn man sie in Verbindung mit dem zweiten Teil

⁷⁵ Zu den Zauberringen in der altfranzösischen Literatur vergleiche E. Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, Paris 1913, S. 340.

⁷⁶ Aa/Th Typen 560—568 (Magic Object is Stolen from the Hero but he Forces its Return) gehen nach A. Aarne (*Vergleichende Märchenforschung*, *Mémoires de la soc. finno-ougrienne* xxv, Helsingfors 1908) auf etwa folgendes Handlungsgerüst zurück: Der Held bekommt den wunderbaren Gegenstand von einem dankbaren Tier oder Feenwesen. Er wird ihm (meist von einer Prinzessin) geraubt. Mit Hilfe früher verpflichteter Tiere gelangt er aber wieder in seinen Besitz.

⁷⁷ Aa/Th Typ 566; B/P I, 470 ff. Literarisch früheste Fassung in den *Gesta Romanorum* (ed. Oesterley, cap. 120).

⁷⁸ Siehe oben S. 63, Anm. 61.

der Erzählung sieht, der erst verständlich macht, warum der Ring im Gegensatz zu seinem Vorbild, dem Fabliau *De l'anel qui faisoit les . . . grans et roides*⁷⁹, seine Wirkung erst unter einem Kreuzeszeichen entfaltet. Dadurch erhält die Erzählung die obszöne und fast blasphemische Einzugsszene des Bischofs, die das Fabliau nicht kannte:

Der glückliche Held Anthoine vergißt nämlich seinen Wunderring an einer Quelle, wo ihn ein vorbeireisender Bischof findet und achtlos an seinen Finger steckt. Seine Wirkung macht sich dem segnenden Würdenträger beim Einzug in die Stadt peinlich bemerkbar. Anthoine hört von der seltsamen Krankheit des Bischofs, gibt sich als Arzt aus und heilt ihn — auf seinen eigenen Profit bedacht — nur ganz langsam, nachdem er ihm sozusagen als Vorschuß sämtliche Ringe, darunter auch seinen eigenen, abgenommen hatte. Als gemachter Mann kehrt er nach Hause zurück.

Diese Verbindung der Wirkung des Ringes mit dem Kreuzeszeichen und die Schilderung des bischöflichen Einzugs in seine Residenz findet sich auch schon bei A. Cynthio degli Fabrizii im *Libro della origine delli volgari proverbi*⁸⁰, der Märchenüberlieferung und Fabliau (beide durch das Motiv des Wunschringes miteinander verbunden) wesentlich geschickter verknüpft hat als Nicolas de Troyes. Er hängt die beiden Erzählungsteile nicht einfach aneinander, sondern ersetzt nur die Abschnitte des Märchens, in welchen dem Helden die Wunschdinge gestohlen werden und er sie wieder erringt durch den eingelegten Schwank mit dem Bischof.⁸¹ Er unternimmt auch nicht den ungeschickten Versuch des Nicolas

⁷⁹ In: Recueil général et complet des fabliaux, éd. A. de Montaiglon et G. Raynaud, 6 Bde., Paris 1872—1890, Bd. III, Nr. 60, S. 51—53 (XII. Jh.). Im Fabliau genügt schon das Anstecken des Ringes. Eine sehr ähnliche, aber harmlosere Zauberkraft unter der Wirkung von zweckentfremdeten Responsorien führt D/T II, 440, auf: „La bague magique, qui allonge le nez à chaque ‚Dominus vobiscum‘ et le raccourcit à chaque ‚Et cum spiritu tuo‘.“

⁸⁰ Venezia 1526. Darin: „Chi troppo vuole da rabbia mor.“, fol. CXXXII verso—CXXXV verso (240 Terzinen in drei Gesängen).

⁸¹ Sieht man von der auf die Moral der Überschrift zugeschnittenen Einleitung über die unersättliche Sultanstochter ab, die ihren Gemahl, den König von Zypern, ruiniert und vergiftet, so zeigt sich der Märchengrundriß: Der Held, ein armer „barbiere“, bricht auf, um die Königin von Zypern zu gewinnen, die sich als Preis für drei mit ihr durchgestandene Nächte gesetzt hat. Eine Zauberin schenkt ihm wohlwollend einen Ring mit wunderbarer Wirkung. Dieser wird ihm unterwegs gestohlen, und zwar auf Anstiftung eines mitreisenden Bischofs, der ein Auge auf den prächtigen Ring geworfen hatte. Doch der „barbiere“ nimmt dem der unbekannten Wirkung des Ringes nicht recht froh wer-

de Troyes, dem Wettkampf mit der Prinzessin ein novellistisches Kolorit zu geben⁸², sondern er beläßt die Personen und Orte in märchenhafter Unbestimmtheit, ist dafür aber in krassen Details um so realistischer.⁸³

Diese Novelle bot wieder ein Beispiel dafür, wie ein im Märchen vorhandener Ansatzpunkt zu einem Schwank sukzessive ausgebaut wird, und wie dieser schließlich das Märchen völlig überwuchert, indem er auch das Wunderbare noch in seine Dienste einspannt. Das Durcheinander von Motiven und Erzählstilen bei Nicolas de Troyes schafft weder eine Märchenatmosphäre, wie sie in den vorher besprochenen Novellen noch fast ungebrochen bestanden hatte, noch baut es an ihrer Stelle eine realistische Novellenwelt auf, so daß sich der Autor selbst zu dem abschließenden einschränkenden Satze gezwungen fühlte: „Mais de telles adventures n'advienent pas à tout le monde.“

Auch bei den nicht so schnurrenhaft verzerrten Märchennovellen wird die Einheitlichkeit des Volksmärchens, die das Geschehen distanzlos nur nach den Gesetzen der ihm eigenen Weltordnung abrollen läßt, von Nicolas de Troyes — wenn auch noch nicht in dem Maße, wie ein halbes Jahrhundert später von Philippe le Picard — zerstört durch die Freude an der Unglaublichkeit solcher Erzählungen, die er noch durch Einfügen fremder Motive zu überspitzen und zu übertreiben sucht. Die Vorstellung von einem naiv märchengläubigen Nicolas de Troyes⁸⁴ dürfte auf Grund der seitherigen Untersuchung zumindest teilweise zu korrigieren sein. Doch besaß er nicht die schriftstellerischen Fähigkeiten und wohl nicht einmal den Ehrgeiz, aus den disparaten Formen Märchen und Novelle ein einheitliches Ganzes zu gestalten, sondern er ließ sich bei seiner Absicht, möglichst zwanglos zu unterhalten, von Motivassozia-

denden Bischof das Kleinod in Gestalt eines heilenden Arztes wieder ab (und noch einiges dazu).

Er besiegt schließlich die Königin in der dritten Nacht. Der Schluß ist wieder durch die Erläuterung des Sprichwortes bedingt, denn der Held gewinnt die Königin nicht als Frau, sondern sie stirbt an ihrer Unersättlichkeit.

⁸² In der Welt der Novelle fällt der unvorbereitet erscheinende Einsiedler mit seiner Gabe völlig aus dem Rahmen. Weiter wird bei Nicolas nicht einsichtig, warum der Bischof den Ring überhaupt ansteckt: „vit l'aneau sur la pierre. Si le print et le mist à son doit sans y penser, car il n'estoit pas de grant vulture“. Erklärt sich diese Veränderung gegenüber dem Diebstahl im Märchen, bei Cynthio degli Fabrizii und im Fableau („por ce que il le vit si bel“) aus einem Skrupel, den Bischof einen wertvollen Gegenstand einfach mitnehmen zu lassen?

⁸³ Für die ganze Geschichte kann Cynthios eigenes Urteil über die Königin gelten: „[...] a ciascun facea non poco tedio“.

⁸⁴ Vergleiche oben S. 61 das Zitat F. Redenbachers.

1. b) Nicolas de Troyes

tionen, etwa dem Wunschring, leiten und reihte dabei verschiedene Erzähl-episoden ohne große Verknüpfungskunst aneinander.

Überblickt man die seither besprochenen Novellensammlungen, so gewinnt man den Eindruck, als seien literarische Produkte dieser Art in den Anfängen des Buchdrucks einer Vervielfältigung nicht für würdig erachtet worden, es sei denn, ihre Verfasser verfügten über die gebührende gesellschaftliche Stellung, wie etwa Jeanne Flore am königlichen und der Verfasser der *Cent nouvelles nouvelles* am burgundischen Hof. Immerhin brauchten die *Cent nouvelles nouvelles* einundzwanzig Jahre (1465 bis 1486) vom Manuskript bis zur Drucklegung. Die Manuskripte von einfachen Handwerkern wie Nicolas de Troyes, selbst wenn sie wie der angesehene Metzger Bürger Philippe de Vigneulles auch sonst noch literarisch tätig waren⁸⁵, scheinen dagegen nur zur Unterhaltung eines engeren Kreises gedient zu haben und bieten daher auch in erster Linie volkstümliche Stoffe ohne ausgeprägte künstlerische Ambitionen.

Selbst die nachfolgenden novellistischen Glanzpunkte der französischen Renaissance, die Sammlungen des Humanisten Bonaventure Des Périers und seiner Gönnerin Marguerite de Navarre, die ihre Werke unter moralischen und ästhetischen Gesichtspunkten bewußt gestalteten, wurden erst posthum veröffentlicht.

⁸⁵ Er verfaßte unter anderem eine Metzger Chronik (Gedenkbuch des Metzger Bürgers Philippe de Vigneulles, hrsg. von H. Michelant, Stuttgart 1852, Bibliothek des litt. Vereins XXIV) und fertigte eine Prosafassung des *Garin le Lorrain* (La Chanson de geste de Garin de Loherain mise en prose par Philippe de Vigneulles, Paris 1901).

2. Die berühmten Sammlungen der Jahrhundertmitte

In einer Untersuchung wie der vorliegenden verschiebt sich das Schwergewicht der Betrachtungen notwendig gegenüber den sonst anerkannten Prioritäten.

Redet man von der französischen Renaissancenovellistik, so denkt man im allgemeinen unwillkürlich an ihre Glanzpunkte: die *Cent nouvelles nouvelles*, die *Nouvelles Recreations* und das *Heptaméron*. Wie sich aber schon bei den *Cent nouvelles nouvelles* zeigte — und sich auch bei den anderen Sammlungen zeigen wird —, geben sich diese Autoren, die über ihre Konkurrenten weit hinausragen, mit Märchenthemen äußerst wortkarg. Ihr feineres Formgefühl ließ sie die Schwierigkeiten bei der Verwendung von Märchenstoffen für Novellen nicht übersehen, und so kommt es, daß die spärlichen Märchenthemata, die in ihre Sammlungen Eingang fanden, ihnen ausschließlich in schon weit fortgeschrittener realistischer Umformung bekannt waren und sich für sie ein solcher Stoff nicht von ihren sonstigen Quellen unterschied.

Doch war die Mühe der Suche nicht ganz umsonst, denn gerade ein solcher Stoff, der einen langen Weg vom Märchen zur Novelle zurückgelegt hat, ist für die Erkenntnis der auf diesem Wege waltenden Gesetze besonders aufschlußreich.

a) Die *Nouvelles Recreations et Joyeux Devis*

des BONAVENTURE DES PÉRIERS

und das *Heptaméron* der MARGUERITE DE NAVARRE

In den Untersuchungen zu der 1558 in Lyon erschienenen Novellensammlung *Nouvelles Recreations et Joyeux Devis*, die BONAVENTURE DES PÉRIERS, dem 1544 verstorbenen Valet de Chambre der Marguerite de Navarre zugeschrieben wird¹, konzentrieren sich die Forscher ebenfalls vornehmlich auf die literarischen Quellen², obwohl das Vorwort des

¹ *Nouvelles Recreations et Joyeux Devis* de feu Bonaventure des Periers, valet de chambre de la Royne de Navarre, Lyon, 1558. Die vier ersten Ausgaben von 1558—1568 enthalten 90 Novellen; ab 1569 umfaßt die Sammlung 129 Novellen. Von den dazugekommenen 39 stammen allein zwanzig aus der *Apologie pour Hérodote* des H. Estienne. Die restlichen sind aus verschiedenen Sammlungen übernommen. Zitierte Ausgabe in: *Conteurs*, S. 359—594. Zur Autorenfrage vgl. bes. Ph. A. Becker, Bonaventure des Périers als Dichter und Erzähler, Wien/Leipzig 1924 (Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften, Phil.-histor. Klasse, Bd. 200, Abh. 3).

² Mit einiger Sicherheit kann man die *Exempla*, Poggio und die *Cent nouvelles nouvelles* als wichtigste Quellen angeben. Zahlreiche Ähnlichkeiten bestehen zu Farcen und Fabliaux wie auch zu vielen zeitgenössischen (bes. italieni-

2. a) Bonaventure Des Périers

Dichters eigentlich eher in die Richtung der volkstümlichen und den Realismus vernachlässigenden wunderbaren Erzählungen zu weisen scheint³:

[...] il ne faut point plorer de tout cecy que je vous compte, car peult-estre qu'il n'est pas vray. Que me chaut-il, pourveu qu'il soit vray que vous y prenez plaisir? Et puis je ne suis point allé chercher mes Comptes à Constantinople, à Florence, ny à Venise, ne si loing que cela: car, s'ilz sont telz que je les vous veulx donner, c'est-à-dire pour vous recréer, n'ay-je pas mieulx faict d'en prendre les instrumens que nous avons à nostre porte, que non pas les aller emprunter si loing? Et, comme disoit le bon compagnon quand la chambrière, qui estoit belle et galante, luy venoit faire les messages de sa maistresse: A quoy faire iray-je à Romme? les pardons sont par deça.

Zwar strich schon G. Paris⁴ in seiner Besprechung des Werkes von P. Toldo⁵, der auch hier den italienischen Einfluß überbetonte, die Bedeutung der volkstümlichen Tradition heraus, doch wurde sie erst von J. W. Hassell⁶ in größerem Umfang systematisch katalogisiert. Leider läßt es auch der erst kürzlich erschienene zweite Teil seines Werkes (bis Novelle 90) bei einer Aufzählung von vermutlichen Quellen und Analogien bewenden, ohne daraus literarisch-historische Erkenntnisse über die Eigenart und Formkraft des Dichters zu gewinnen. Dieses Ziel hat sich L. Sozzi⁷ gesteckt, für den die Sichtung der Quellen nur die Grundlage für seine Ausführungen über Denken, Geschmack und Stil des Autors abgeben. Er sieht Des Périers Leistung vor allem darin, daß er der von den Humanisten so sehr geschätzten Form der *Facetia*, dem Ausdruck der distanzierten Weltanschauung des Gebildeten, auch in Frankreich zu ihrer adäquaten Verwirklichung verholfen hat.⁸

Getreu seinen Motti „bene vivere et laetari“ und „tromper le temps“⁹ machen den Hauptbestandteil seiner *Nouvelles Recreations* Narrenge-

schen und deutschen) Autoren. Vgl. Ausgabe von La Monnoye, Amsterdam 1735, 3 Bde.; éd. Louis Lacour, Paris 1856 (Bibl. Elz.), Bd. 2; H. Haubold, Les Nouvelles Récréations et Joyeux Devis des Bonaventure Des Périers in literarhistorischer und stilistischer Beziehung. Ein Beitrag zur französischen Novellenliteratur des 16. Jahrhunderts, Diss. Leipzig 1888.

³ Conteurs, S. 368. Vgl. W. Pabst, a. a. O., S. 174—186.

⁴ G. Paris, a. a. O., S. 355—361.

⁵ P. Toldo, a. a. O., S. 128—153.

⁶ J. W. Hassell, Jr., a. a. O.

⁷ Lionello Sozzi, Les Contes de Bonaventure Des Périers, Contribution à l'étude de la nouvelle française de la Renaissance, Torino 1965 (Università di Torino, Pubbl. della Fac. di Lett. e Filos., Vol. XVI, Fasc. 2).

⁸ Vgl. auch P. Koj, Die frühe Rezeption der Fazetien Poggios in Frankreich, Diss. Hamburg 1968.

⁹ Vgl. die „Première nouvelle en forme de préambule“ (a. a. O., S. 367—370); dazu W. Pabst, a. a. O., S. 174 ff.

schichten, kurze Anekdoten und Szenen aus dem täglichen Leben aus, die in einem Bonmot, einer prompten Antwort oder einer witzigen Wendung gipfeln. Komplizierter gebaute, längere Erzählungen mit verwickelter Intrige fehlen völlig, so daß Kürze und Treffsicherheit in Handlung und Sprachstil die Vorzüge des Werkes ausmachen.

Diese Eigenart Des Périers läßt leicht verstehen, daß bei ihm keine Märchen zu finden sind, und die Kürze seiner Novellen ließ auch keine nachweisbaren märchenhaften Bauschemata in novellistischem Gewand überleben. Zwar fehlt es nicht ganz an dem Märchen nahestehenden Themen¹⁰, doch gehört der einzige erkennbare Märchenstoff zu den Novellen, die als Zutat des späteren Herausgebers zu betrachten sind¹¹, der gespürt haben muß, wie wenig die Erzählung zu der Sammlung paßt, und der sie deshalb ganz an den Schluß stellte: Die 129. Novelle „D'une jeune fille surnommée «Peau d'asne», et comment elle fut mariée par le moyen que luy donnèrent les petits formiz“ beginnt ganz traditionell novellistisch wie eine bürgerliche Liebesgeschichte:

Der Vater eines Mädchens namens Pernette, ein reicher italienischer Kaufmann, verbringt seinen Lebensabend auf einem Landgut. Auf Teile dieses Gutes hat es der adlige Nachbar abgesehen, der angeblich seinen Sohn gegen eine ansehnliche Mitgift mit der jüngsten Tochter des Kaufmanns, eben Pernette, verheiraten will. Während der Vater, der die Absicht durchschaut, dankend ablehnt, haben sich die beiden jungen Leute kennengelernt und sich die Ehe versprochen. Der Vater Pernettes gibt den Bitten der beiden nach, doch widersetzen sich, unterstützt von ihrer Mutter, die älteren, eifersüchtigen Schwestern Pernettes.

In seinem Bemühen, für das vielfach in Novellen behandelte Problem — die Eltern (der Vater) widersetzen sich den Heiratswünschen der Kinder — eine originelle Lösung zu finden, war dem Autor das Märchen vom *Aschenputtel*¹² eingefallen, doch vergaß er bei seiner Themenverknüpfung

¹⁰ Der Satz Ph. A. Beckers (a. a. O., S. 63), „Sogenannte Volkssagen und Volksmärchen fehlen ganz“, gilt nur mit leichten Einschränkungen: Nr. 29 ist eine Art Tiermärchen, in dem ein gezähmter Fuchs für seine Untaten wie ein vernünftiges Wesen bestraft und öffentlich erhängt wird; Nr. 19 ein Beispiel für durch Geld gestörtes Glück, in dem die neidischen Nachbarn versuchen, ein armes, aber glückliches Ehepaar durch einen vor die Tür gestellten Sack Geld um ihre Zufriedenheit zu bringen (Aa/Th Typ 754); Nr. 45 die Dummheiten eines Tölpels während der Abwesenheit seiner Frau.

¹¹ S. o. S. 72, Anm. 1.

¹² Die Typen 510 A: Cinderella, 510 B: The Dress of Gold, of Silver, and of Stars und 511: One Eye, Two Eyes, Three Eyes, erscheinen häufig gemischt. Vgl. D/T II, 278 ff.; A. B. Rooth, *The Cinderella Cycle*, Lund 1951. Aus der Hand-

einen Grund für den aus dem Märchen übernommenen Haß der Schwestern und der Mutter („qui se repentoit de l'avoir jamais portée en son ventre“) anzugeben, denn es handelt sich ja um keine Stiefmutter. Nachdem er den dünnen Verbindungsfaden zum Märchen einmal gesponnen hatte, vergaß er die völlig realistische Novelleneinleitung und gab sich weiter kaum Mühe, das Märchen in die Novelle zu integrieren:

Die Mutter macht die Hochzeit nämlich von der Lösung folgender Aufgaben abhängig: Pernette soll mit der Zunge Korn für Korn eines ausgeschütteten Scheffels Gerste auflesen. Der Vater, der unter dem Druck der Frau sein Einverständnis mit der Heirat wieder zurückgenommen hat, läßt Pernette mit einer „Peau d'asne“ bekleiden, um so den Liebhaber abzuschrecken.

Die Lösung der Aufgabe kann mit ihrer Mischung von genauer Beobachtung der Wahrscheinlichkeit (peinlich genaue Kontrolle der Lösung durch die Eltern) und ihrer gleichzeitigen Mißachtung (Übersehen der Ameisen) als ein Muster unangemessener Verquickung von märchenhaften und novellistischen Elementen gelten:

Comme elle estoit environ ces grains d'orge, ses père et mère faisoient soigneuse garde si elle en prendroit deux en une fois, afin de demourer quittes de leurs promesses; mais, comme la constance rend les personnes assurées, voicy un nombre de formiz, qui se trainèrent où estoit cest orge, et feirent telle diligence avec Pernette (et sans qu'on les apperceust) que la place fut vuee vuyde. (594)

In der Wunderwelt des Märchens fallen die dem Aschenputtel helfenden Tauben nicht weiter auf, doch wird sogar dort die Urheberin ihres Erscheinens, die Patenfee (oder die verstorbene Mutter) eingeführt, während in dieser Novelle die Ameisen völlig unverständlich und unvorbereitet auftauchen. Die Erzählung ist also nicht nur in ihrem Gesamtablauf gespalten zwischen realistischer und märchenhafter Handlung, sondern auch in einzelnen Szenen, wie der des Auflesens oder der Bekleidung mit der Eselshaut. Im Märchen würde man auch unangekündigt helfende Tiere mit Selbstverständlichkeit hinnehmen, nicht jedoch in einer novellistischen Erzählung, wo die Eltern ausdrücklich die Ausführung der Aufgabe genau beaufsichtigen und nur einen Vorwand suchen, sie als nicht erfüllt erklären zu können.

lung der *Peau d'âne* (*Allerleirauh*) ist außer dem Requisit der Eselshaut nichts übernommen. Die Motive der neidischen Schwestern und Mutter und des Körnerauflesens stammen aus *Aschenputtel*. *Peau d'âne* galt allgemein als Synonym für Märchen (vgl. Nachweise bei Th. Pletscher, *Die Märchen Ch. Perraults*. Eine literarhistorische und literaturvergleichende Studie, Berlin 1906, S. 7).

Die Erzählung paßt weder in die Welt des Märchens noch in die der Novelle. Die Einheit der sich auf die empirische Wirklichkeit beschränken- den Novellendimension wird durch die isolierte und weitgehend unveränderte Übernahme von Märchenmotiven gesprengt, so daß ein unglückliches Zwittergebilde entsteht.

Die erste unvollständige und fehlerhafte Ausgabe der Novellensammlung der MARGUERITE DE NAVARRE durch P. Boaistuau (1558) trug noch den Titel *Histoire des Amants Fortunez*, der erst bei der besseren Edition durch Claude Gruget (1559) in *Heptaméron*¹³ geändert wurde. Die beim Tod der Autorin unvollendete Sammlung umfaßt 72 Novellen, denen in den neuesten Ausgaben noch fünf Entwürfe beigelegt sind.¹⁴

So sehr sich die Forschung auch bemühte, Marguerites Quellen ausfindig zu machen, so gelang es ihr doch nur, etwa ein halbes Dutzend direkter literarischer Vorlagen nachzuweisen.¹⁵ Das darf bei der großen Bedeutung, die sie der Authentizität ihrer Novellen beilegt, nicht verwundern, da dieser Wahrheitsanspruch die notwendige Grundlage für die erzieherische und gesellschaftspolitische Aufgabe der Sammlung darstellt. Es kommt ihr nicht darauf an, durch erfundene, leichte Geschichten die Zeit zu verkürzen — wie Des Périers —, sondern darauf, im Gewand des heiteren Zeitvertreibs belehrend im Sinne ihrer neuplatonischen Philosophie und eines humanistischen Menschenideals zu wirken.

„Hier bleibt nichts von der *nouvelle* als Tagesereignis oder Tatsachenbericht, keine Spur bleibt von jener Unterhaltsamkeit, die der gesellschaftliche Rahmen des Buches, der gesellschaftliche Hintergrund der Erzählung, die gesellschaftliche Tradition der angeblich durch das ‚Gesetz‘ der Pointe bestimmten ‚Gattung‘ verheißen. Hier führen alle Mittel der Gestaltung aus der Wirklichkeit, der Gesellschaft, dem ‚Formgesetz‘ in die Fiktion unrealistischer Vollkommenheit, in das Ideal einer Vergöttlichung der innigsten menschlichen Beziehungen hinaus.“¹⁶ Diese idealisi-

¹³ *L'Heptaméron des nouvelles* de Marguerite de Valois, royne de Navarre, remis en son ordre, confus auparavant en sa première impression, par Claude Gruget, Paris 1959.

¹⁴ So in: *Conteurs*, S. 699—1131 (darin: Appendice, S. 1116—1131), die der Ausgabe von V. M. François, Paris 1943, folgt.

¹⁵ Vgl. Pierre Jourda, *Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon, reine de Navarre* (1492—1549), *Etude biographique et littéraire*, Paris 1930 (Bibl. litt. de la Renaissance XIX, XX) und zahlreiche Einzeluntersuchungen; vgl. auch P. Toldo, a. a. O., G. Paris, a. a. O.

¹⁶ W. Pabst, a. a. O., S. 196.

stische Tendenz bestimmt in wesentlichen Zügen auch die Gestaltung der einzigen ihrer Novellen, in der deutliche Spuren eines Märchens zu finden sind.

Die 70. Novelle des *Heptaméron*¹⁷ nimmt in zweierlei Hinsicht eine Sonderstellung innerhalb der Sammlung der Marguerite de Navarre ein. Einmal ist sie ihrer äußeren Ausdehnung nach die zweitlängste¹⁸, dreibis viermal so lang wie der Durchschnitt der Novellen, denn sie erzählt nicht wie die meisten der übrigen in kurzen Zügen eine rasch ablaufende Handlung, sondern läßt eine bis ins letzte psychologisch begründete und ausgestaltete Liebestragödie abrollen. Zum anderen ist sie die einzige, bei der die sonst so sehr auf Authentizität bedachte Marguerite eine schriftliche Quelle zugibt. Beide Punkte werden von ihr ausdrücklich erwähnt¹⁹:

Je ne puis, dist Oisille, [compter la nouvelle] pour deux raisons: l'une pour sa grande longueur, l'autre, pour ce que n'est pas de nostre temps; et si a esté escripte par ung autheur qui est bien croyable, et nous avons juré de ne rien mectre icy qui ayt esté escript. — Il est vray, dit Parlamente, mais, me doubtant du compte que c'est, il a esté escript en si viel langaige, que je crois que, hors mis nous deux, il n'y a icy homme ne femme qui en ayt ouy parler; parquoy sera tenu pour nouveau.

Es versteht sich von selbst, daß ein solches Zugeständnis zahlreiche wissenschaftliche Quellenuntersuchungen nach sich zog.²⁰ Aus ihnen geht hervor, daß die Novelle auf die altfranzösische Versnovelle der *Chastelaine de Vergi*²¹ von einem unbekannten Autor aus der Mitte des 13. Jahrhunderts oder eine ihrer späteren Prosafassungen²² zurückgeht. Diese altfranzösische Versnovelle wiederum zeigt überraschende Ähnlichkeiten mit dem Lai *Lanval* der Marie de France.²³

¹⁷ Conteurs, S. 1089—1108.

¹⁸ Nach der 10. mit der überdehnten Liebesgeschichte zwischen Amadour und Floride.

¹⁹ Conteurs, S. 1088.

²⁰ E. Lorenz, A. L. Stiefel, P. Jourda, J. Frappier, R. Lebègue: bibliographische Angaben s. Bibliographie.

²¹ *La Chastelaine de Vergi*, Poème du XIII^e siècle, éd. par G. Raynaud, 4^e éd. revue par L. Foulet, Paris 1963 (Cl. fr. du moyen âge, 1); vgl. die Einleitungen zu den Ausgaben von G. Raynaud, in: *Romania* XXI (1892), 145—193, und von F. Whitehead, Manchester ³1961; P. Zumthor, *De la chanson au récit: „La chastelaine de Vergi“*, in: *Vox Romanica* 27 (1968), 77—95.

²² G. Paris, a. a. O., S. 347.

²³ *Les Lais de Marie de France*, publ. par J. Rychner, Paris 1966 (Cl. fr. du moyen âge, 93), S. 72—92.

P. Lakits' gründliche Studie²⁴ über die *Chastelaine* versucht außerdem, durch Vergleiche von Textstellen außer Verbindungen zum *Lanval* solche zum *Lai Guingamor*, zum *Tristan* und zu der altfranzösischen Erzählung von *Piramus et Tisbé* (12. Jahrhundert) wahrscheinlich zu machen. Doch schränkt er die dabei gewonnenen „rapprochements“ bald durch grundsätzliche Bedenken ein²⁵: es handle sich meist nur um sehr allgemeine Motive, die keinerlei direkte Abhängigkeiten nachzuweisen erlaubten und deren Auswahl höchstens etwas über Geschmack und Technik des Autors aussagten.

Der Autor schöpfe also mehr oder minder bewußt aus einem Schatz von Stoffen, Motiven und vorgeprägten Formen, der bei der damals relativ spärlichen literarischen Fixierung hauptsächlich in der mündlichen Tradition zu suchen sei: „[...] on ne saurait trop insister sur l'importance de la littérature orale: les auteurs médiévaux ont dû se servir abondamment de contes et d'anecdotes dont nous ne connaissons, dans les meilleurs cas, que quelques adaptations littéraires, mais dont la structure et la forme primitives nous échappent.“²⁶ P. Lakits sieht sehr genau den Punkt, an dem Quellenuntersuchungen meist scheitern, doch resigniert er voreilig. Denn wie die Forschungen zur Formgeschichte bewiesen haben, liegen „structure et forme primitives“ durchaus nicht außerhalb des wissenschaftlich erfaßbaren Bereiches. Dieser Schritt hinter die frühesten literarischen Quellen soll dergestalt unternommen werden, daß versucht wird, die ursprüngliche Struktur durch eine Analyse der literarischen Adaptionen zu gewinnen. Dabei bietet sich in einem günstigen Fall wie dem vorliegenden die Gelegenheit, die ursprüngliche Form mit derjenigen analoger Themen im Märchen zu vergleichen.

Es geht keineswegs darum, neue Parallelstellen oder gar nachweisliche Quellen zu ermitteln, denn diese Arbeit ist im größtmöglichen Umfang schon geleistet, sondern es wird versucht, ohne Rücksicht auf direkte und nachweisbare Abhängigkeiten die Gesetze zu ermitteln, nach denen sich dieser bestimmte Stoff gestaltet, und ihn auch noch in seinen letzten Resten in einer veränderten dichterischen Gestalt aufzuspüren, die sich, bedingt durch die tiefgreifenden kulturellen und geschichtlichen Veränderungen, in ganz verschiedenen literarischen Gattungen äußert.

Ein Kern bleibt sich durch alle Veränderungen hindurch gleich, und aus dem Widerstreit, der sich naturgemäß aus der Verbindung von neuem

²⁴ P. Lakits, *La Chastelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise*, Debrecen 1966.

²⁵ Ebd., S. 29—32.

²⁶ Ebd., S. 30.

2. a) *Marguerite de Navarre*

Sinn mit schon geformtem Stoff ergibt, werden Rückschlüsse auf die Kunstfertigkeit der Autoren, die eigentümlichen Gesetze der verschiedenen verwendeten literarischen Gattungen und die sich in allen diesen Gattungen durchsetzende Eigengesetzlichkeit des mit einer bestimmten Form verbundenen Stoffes gezogen. Diese Eigengesetzlichkeit wird sich vor allem darin zeigen, daß sie die Autoren zur Übernahme von Elementen zwingt oder zumindest verleitet, die für den Ablauf und den Sinn der Erzählung, so wie sie vom Autor jeweils neu konzipiert wurden, entweder unnötig oder gar störend und widerspruchsvoll sind.

Am Hof von Burgund lebt ein hervorragender Edelmann, in den sich die schöne, aber wenig tugendhafte Herzogin verliebt. Als die gewöhnlichen Mittel, den Jüngling auf sich aufmerksam zu machen, nichts fruchten, geht sie so weit, ihm ihre Liebe offen zu erklären.

Diese Liebe schlägt in Haß um, nachdem sie geschickt, doch eindeutig zurückgewiesen wurde. Die Herzogin verleumdet den widerspenstigen Geliebten daraufhin bei ihrem Gemahl, seinem engsten Freund, dreimal. Der Beschuldigte weiß jedoch die beiden ersten Male die Anschuldigungen zur Zufriedenheit des Herzogs zu entkräften. Beim drittenmal jedoch sieht sich der Angeklagte, will er nicht des Landes verwiesen werden, gezwungen, seine geheime Liebe zu der Nichte des Herzogs, der abseits wohnenden, überaus schönen Dame du Vergier zu gestehen und den Herzog zum Beweis ein Rendezvous belauschen zu lassen.

Damit hat er aber sein Versprechen, die Liebesbeziehungen keinem Menschen zu verraten, gebrochen. Er liebte diese Dame seit sieben Jahren als „serviteur“ und in „honneste amytie“. Sie ist Witwe, kann sich aber aus Standesgründen nicht mit dem Edelmann vermählen. Als „moien“ ihrer geheimen Liebe dient „ung petit chien“ „affaité et faict à la main“, der im günstigen Moment in ihren Garten kommt und den dort wartenden Liebhaber benachrichtigt.

Der Herzog, der das ihm anvertraute Liebesgeheimnis hoch und heilig zu wahren versprochen hatte, vermag jedoch den Schlichen und Schauspielertricks, die seine Frau anwendet, um es ihm zu entreißen, nicht zu widerstehen. Er schwört ihr aber den Tod, falls sie es verräte.

Bei einem großen Ball, auf dem auch die Dame du Vergier erscheint, hält die Herzogin die Stunde der Rache für gekommen, und sie stellt ihre Rivalin mit einer zweideutigen Antwort bloß: „Belle niepce, belle niepce, [. . .], il n'y a amour si secrette, qu'il ne soit sceue, ne petit chien si affaité et faict à la main, duquel on n'entende le japper.“

Die Dame du Vergier zieht sich „tödlich“ verletzt zurück und stirbt nach einem langen Monolog aus Schmerz über den Verrat ihres Geliebten. Dieser kommt Böses ahnend hinzu und ersticht sich auf ihrer Leiche, nachdem auch er seinen Gefühlen in einem Monolog Ausdruck verliehen hat.

II. Märchen in den französischen Novellensammlungen der Renaissance

Als der Herzog das angerichtete Unglück sieht, eilt er in den Ballsaal und macht seine Drohung war, die Herzogin zu töten, wenn sie das Geheimnis ausplaudern sollte. Er gründet ein Kloster als Begräbnisstätte für seine Frau und das Liebespaar und als Ort der Betrachtung für sich selbst, nachdem er zur Sühne an einem Kreuzzug teilgenommen hat.

Untersucht man die Novelle nach Bauelementen, so teilt man sie am besten in ihre zwei deutlich unterscheidbaren Handlungsstränge auf:

I. den (schon vom biblischen Joseph) berichteten mißlungenen Verführungsversuch, der die zurückgewiesene, höher stehende Dame zur Verleumdung des widerspenstigen Geliebten veranlaßt, und

II. die tabuisierte Liebe zwischen einem Edelmann und einer geheimnisvollen Schönheit, die nach dem Bruch ihres Liebesgeheimnisses stirbt.

Dabei lagert sich der erste Handlungsstrang wie eine Art Rahmen — zu Beginn die Verführungsversuche und zum Schluß die Bestrafung der Verführerin nach dem durch sie verschuldeten Tod der beiden Liebenden — um den zweiten, der die eigentliche, tragische Liebesgeschichte enthält. Beide Teile sind aber durch die kausale Beziehung eng ineinander verzahnt, d. h. der Bruch des Tabus wird erst durch die vorausgegangene mehrfache Verleumdung begründet. Wenn auch die zentrale Liebesgeschichte vom Edelmann anläßlich seiner Rechtfertigung vor dem Herzog als Bericht erzählt wird und nur einmal kurz in die unmittelbare Erzählgegenwart eintritt (in der Belauschungsszene), so bildet sie doch mit ihrem Ende und Höhepunkt, dem Brechen des Tabus und seinen tragischen Folgen, das eigentliche Hauptthema. Insofern führt der Titel bei Margarete in die Irre, der die Verführungsgeschichte und die katastrophalen Folgen für die Herzogin, also das gängige Novellenthema einer Dreiecksgeschichte, in den Vordergrund stellt.²⁷

Die Ansicht, daß die Verführungsgeschichte nur die Katastrophe im Handlungsgefüge der Liebesgeschichte begründet und nicht die Hauptrolle spielt, bestätigt sich in der von Marguerite erwähnten Vorlage, einer der Fassungen der *Chastelaine de Vergi*.

Hier wird schon in der Einleitung (V. 1—17) das „celer“ einer geheimen Liebe und das aus einem Vertrauensbruch resultierende Unglück als das höfische Thema angegeben, das durch ein konkretes Beispiel aus Burgund verdeutlicht werden soll. Im Gegensatz zur Renaissance-novelle,

²⁷ „La duchesse de Bourgogne, ne se contentant de l'amour que son mary lui portoit, print en telle amytié un jeune gentil homme, que, ne luy ayant peu faire entendre par mines et œillades son affection, luy declara par paroles: dont elle eut mauvaise issue.“

die nicht chronologisch vorgeht, sondern analytisch, d. h. die die Liebe des Ritters zur Dame du Vergier erst mitteilt, als er sich der Verleumdungen nicht mehr anders als durch die Preisgabe des Liebesgeheimnisses zu erwehren weiß, verfolgt der Autor der Versnovelle noch den einfachen linearen Ablauf der Geschehnisse, der in chronologisch richtiger Reihenfolge zuerst von der Liebe des Ritters zur Chastelaine de Vergi, der Art ihrer Rendezvous und ihrem dabei verwendeten „moien“, dem Hündchen, berichtet und dann erst von dem Verführungsversuch der Herzogin.

Von der Bedeutsamkeit der einzelnen Veränderungen soll später noch die Rede sein; hier sei nur festgehalten, daß die Geschichte einer tabuisierten Liebe den Kern der Erzählung bildet, der durch ein immer mehr an Umfang und Bedeutung gewinnendes novellistisches Verführungs- und Verleumdungsmotiv eingefaßt und begründet wird.

Ganz deutlich im Vordergrund steht die Liebesgeschichte in einer der möglichen Quellen der *Chastelaine*, dem Lai *Lanval* der Marie de France.²⁸

Die Liebe zwischen dem Ritter und der Dame wird hier nicht nur in dem einen Augenblick der drohenden Zerstörung und der Katastrophe geschildert wie bei Marguerite und in der *Chastelaine*, sondern in einem dreiteiligen Ablauf, der vom Gewinnen der übernatürlichen Frau, über ihren Verlust durch unbedachte Reden bis zur Wiedervereinigung mit der verlorenen geht.

Die Verwandtschaft dieses Lais mit dem Märchen ist offensichtlich, sein Aufbau und Inhalt gehören im wesentlichen zu dem Märchenkreis von der *Gestörten Mahrtehe*.²⁹ Das diesem Märchen zugrunde liegende Motivgerüst läßt sich etwa folgendermaßen angeben³⁰:

²⁸ Der Streit um die Priorität zwischen *Lanval*, *Graelent* und *Guingamor* soll beiseite gelassen werden. Es wird der nach den jüngsten Untersuchungen wohl älteste der drei Lais, der *Lanval*, als Beispiel für die Verarbeitung des Themas in dieser Gattung gewählt; vgl. dazu C. Segre, *Lanval, Graelent, Guingamor*, in: *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena 1959, II, S. 756—770, und die dort aufgeführte einschlägige Literatur.

²⁹ Aa/Th Typ 400: The Man on a Quest for his lost Wife; vgl. dazu B/P, II, 318, 335; II, 406; D/T, II, 17—24, 33—35; Thompson, a. a. O., S. 187 ff. Fast gleich ist Aa/Th Typ 401: The Princess transformed into Deer (B/P, II, 218, 330; D/T, II, 25—35) nur daß hier schon die erste Vereinigung nach der Rettung aus Mißachtung des Tabus mißlingt und daraufhin gleich die Suche einsetzt. — Die Parallelen zu dem Märchen vom Tierbräutigam sind abgesehen davon, daß hier nicht der weibliche, sondern der männliche Partner mit dem Übernatürlichen in Verbindung steht, sehr vielfältig (Aa/Th Typ 425: The Search for the Lost Husband). Auch dort wird ein Tabu gebrochen, das den Verlust des Gatten ver-

II. Märchen in den französischen Novellensammlungen der Renaissance

- A. Der Held gewinnt nach einigen Mühen eine verzauberte Prinzessin zur Frau oder wird ohne eigenes Zutun von einer Fee erwählt.
- B. Er möchte nach einiger Zeit ihre Welt verlassen und zu einem Besuch seiner Verwandten in seine Heimat zurückkehren. Die Prinzessin (Fee) erlaubt ihm diesen Besuch unter der Bedingung (Tabu)³¹, daß er ihre Existenz nicht verrät. Im Verlaufe dieses Besuchs bricht der Held unfreiwillig (betrunken) oder aus Angeberei das Tabu und verliert dadurch seine über ihm stehende Gattin (Prinzessin oder Fee).
- C. Er geht nun auf die Suche nach ihr, findet sie schließlich mit wunderbarer Hilfe und erreicht die endgültige Wiedervereinigung.

Die Forschung hat die entfernte inhaltliche Verwandtschaft zwischen dem *Lanval*, der *Chastelaine*, der Novelle Marguerites und (seltener) dem

ursacht, der nach mühsamer Suche wiedergefunden wird; vgl. bes. J. Ö. Swahn, *The Tale of Cupid and Psyche*, Lund 1955.

³⁰ Ich folge dabei nicht streng der Einteilung Aa/Th, da nicht alle Motive für den Aufbau des Märchens gleich wesentlich und notwendig und für die literarischen Versionen relevant sind. Die Einteilung von Aa/Th in 6 Episoden (The Hero, The Enchanted Princess, His Visit Home, Loss of the Wife, The Search, The Recovery) geht in erster Linie von den Einzelmotiven in den zahllosen Märchenvarianten und der Notwendigkeit ihrer übersichtlichen Ordnung aus und vernachlässigt den Grundaufbau, der in drei Hauptteilen besteht. Vor allem die erste Episode bei Aa/Th, das unwissentlich dem Teufel versprochene Kind, gehört nicht notwendig zu diesem Märchen, sondern ist von anderen Typen her eingedrungen (z. B. von Aa/Th 811 A*, 756 B). Dafür spricht zumindest in Frankreich, daß sie unter den zehn bei D/T aufgeführten Versionen dieses Typs nur bei dreien vorkommt (D/T, II, 34: „Cette forme est parfois introduite par l'épisode de l'enfant promis au diable.“). In der modernen französischen Folklore ist der Typ relativ selten, trotz seiner zahlreichen Spuren in der altfranzösischen Literatur (vgl. oben S. 28: *Graelent* — der Diebstahl des Federkleids der Jungfrau erinnert an die sonst in Frankreich fehlende Schwanenjungfrauversion D 361.1., D 721.2., die D/T für älter hält als die Versionen im *Lanval* und im *Partenopeus de Blois*).

In Italien finden sich allein im XIV. Jahrhundert drei Versnovellen (vgl. Di Francia, a. a. O., S. 540—544), die den Stoff verarbeiten: in der ältesten, *Bel Gherardino*, die schon in Boccaccios *Corbaccio* (1354) erwähnt wird, in *Pulzella Gaia* und in der literarisch weniger wertvollen, aber viel populäreren und verbreiteteren *Liombruno* vom Ende des Jahrhunderts (*La novella di Liombruno*, in: Vittorio Imbriani, *La novellaja fiorentina*, Livorno 1877, S. 440—473). Während die beiden ersten teils auf *Partenopeus de Blois*, teils auf *Lanval* und *Graelent* zurückgehen, lebt *Liombruno* weit mehr „nel fantastico regno delle fiabe popolari, da cui forse direttamente o indirettamente proviene“ (Di Francia, a. a. O., S. 541). Vgl. auch S. 86, Anm. 41.

³¹ L. Röhrich (Die gestörte Mahrtenehe, Peter von Staufenberg, in: *Erzählungen des späten Mittelalters*, I, Bern 1962, S. 243—253), unterscheidet drei große Gruppen von Tabus in diesem Märchentyp:

2. a) Marguerite de Navarre

Märchen zwar erwähnt, aber dieses Verhältnis noch nie auf seine formalen Zusammenhänge hin untersucht. Daher wird im folgenden das Schicksal der Märchenabschnitte und der mit ihnen verbundenen Motive Schritt für Schritt auf seinem Weg vom Märchen bis zur Renaissancenovelle verfolgt werden. So lassen sich auf mehrere Jahrhunderte gedehnt und auf verschiedene Autoren verteilt die Wandlungen des Stoffes in Abhängigkeit von Zeit und literarischer Gattung genau beobachten. Auf dieser Grundlage kann die eigene Leistung Marguerite de Navarres angemessener beurteilt werden.

Das dreiteilige Grundschema des Märchens blieb im Lai erhalten, ebenso die relative Selbständigkeit jeder dieser drei Teile. Das Geschehen im *Lanval* erhält seinen Sinn jedoch nicht mehr von der sich darin ausdrückenden märchenhaft-naiven Vorstellung von Weltordnung, daß nämlich ein vom Schicksal Benachteiligter allen Widerständen der Wirklichkeit zum Trotz sein Glück macht, sondern von der höfischen Ethik, die mit der Hilfe des Märchens wenigstens im ästhetischen Bereich ihre eigenen Vorstellungen von Weltordnung zu verwirklichen sucht.

Diese höfische Ethik, die die geistige Grundlage der Lais der Marie de France darstellt, bestimmt und fixiert den fraglosen und in keiner Richtung irgendwie festgelegten Ablauf des Märchens gesellschaftlich. An die Stelle der Ortslosigkeit tritt der pseudo-realistische und sagenhafte Artushof in Kardoel, an die Stelle der Zeitlosigkeit die Nennung des genauen Pfingsttermins, an die Stelle der Fee eine „pucele“, die sich, abgesehen von ihrer Ubiquität, nur durch ein außergewöhnliches Maß an Schönheit und Reichtum von gewöhnlichen Sterblichen unterscheidet, an die Stelle des namenlosen Märchenhelden ohne adligen Stammbaum tritt ein Königssohn aus fernen Landen, namens Lanval.

Diese Bestimmung durch die höfische Welt dringt auch in die Sprachgebärden des Märchens ein. Lanval ist nicht wie ein Märchenheld tatsächlich arm, sondern als Königssohn nur vorübergehend, da er zu weit von seinem Erbe entfernt und zu stolz ist, Artus um eine Belohnung seiner

a) Jegliche Kundgabe der Verbindung ist verboten (z. B. Prahlerei, Nennung, Herbeiholen). Aus dem Bruch folgen Trennung vom übernatürlichen und Unheil für den menschlichen Partner (*Graelent*, *Lanval*).

b) Anschauen des übernatürlichen Partners in seiner eigentlichen Gestalt ist verboten. Der Bruch des Tabus hat ebenfalls Trennung und Unheil zur Folge (*Melusine*).

c) Neuerliche Vermählung des menschlichen Partners ist verboten. Der Bruch des Tabus fordert den Tod des Menschen (*Peter von Staufenberg*).

Taten zu bitten.³² Obwohl Lanval ein Ausbund an Rittertugenden ist, wird er von Artus und der ihn umgebenden Gesellschaft unverdient übergangen.³³ Ein Märchenheld ist ohne Rücksicht auf seine persönlichen Qualitäten benachteiligt, ja er darf sogar in den Augen der Umwelt ausgesprochen dumm und ungeschickt sein (was nur einen besonders krassen Fall von Benachteiligung darstellt). Wenn im Märchen das schließliche Glück des Helden in unerschöpflichem Reichtum ausgedrückt wird, so geschieht das mit dem Bild einer Kiste Goldes, eines ungeheuren Schatzes oder eines „Esel streck dich!“ . Lanval wird von seiner Dame ebenfalls mit Reichtümern ausgestattet, die ihm wichtiger als das persönliche Glück mit ihr sind.³⁴ Doch wird auch hier die märchenhaft-materielle Sprachgebärde typisch verändert, denn er verwendet die Reichtümer sofort zur Hebung seines gesellschaftlichen Ansehens³⁵, eine Investition, die ihm bald die Einladung zu einem Spaziergang im Garten der Königin einträgt.

Gerade die Gründe also, die das Märchen anführt, um eine Berechtigung dafür zu haben, seinen Helden glücklich zu machen, nämlich daß er niedriger Herkunft, tatsächlich arm und meist ohne besondere Schönheit und Tugend ist, werden im Lai durch die Forderungen der höfischen Ethik an einen vollkommenen Ritter ersetzt. Während im Märchen das Wunderbare als Ausdruck der naiv moralischen Geisteshaltung dazu dient, die Ungerechtigkeit der Welt überhaupt zu überwinden, ist das Wunderbare in diesem Lai nur eine Hilfskonstruktion, um den höfischen Standesidealen und ihren Trägern zum Sieg zu verhelfen.³⁶

Ein vom Schicksal benachteiligter Held erhält — wenn auch ohne Mühe³⁷ — eine ihn aller Sorgen enthebende Gemahlin, wird aber durch ein Tabu gebunden, das die Liebe zu ihr vor der menschlichen, hier höfischen Gesellschaft schützen soll³⁸: Verwendet der erste Teil des Lais

³² Vers 27/28: „Fiz a rei fu, de haut parage, / Mes luin ert de sun heritage!“

³³ Vers 13—20: „Asez i duna riches duns [...] / Fors a un sul ki l'ot servi: / Ceo fu Lanval; ne l'en sovint / Ne nuls des soens bien ne li tint.“

³⁴ Vers 133 ff.: „[...] S'amur e sun cors li otreie. / Ore est Lanval en dreite veie! / Un dun li ad duné après: [...]“ / (nun folgen Verse, die sich bis Vers 142 nur mit dem Reichtum beschäftigen). Ebenso enthalten VV. 201—218 vierzehn Zeilen über sein materielles und nur vier über sein körperliches und seelisches Glück mit der Fee.

³⁵ Verse 201—214.

³⁶ Vgl. E. Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, Tübingen 1970 (Beihefte zur ZRPh, 97), bes. Kap. IV.

³⁷ Das kommt auch im Märchen vor; z. B. die Version No. 5 bei D/T.

³⁸ Vers 143—150: „Amis, fet ele, or vus chasti, / Si vus comant e si vus pri: / Ne vus descovrez a nul humme! / De ceo vus dirai ja la summe: / A tuz jurs

gut erkennbare Märchenmotive mit sagenhaft-höfischem Kolorit, so weist der zweite Abschnitt, das Brechen des Tabus, nur noch entfernte Ähnlichkeiten mit dem ursprünglichen Märchenschema auf, da es die Begründung des Märchens für diese Tat durch eine aus dem damaligen Leben genommene³⁹, realistische Erzählung ersetzt. Für eine solche realistische Gestaltung eignet sich besonders dieser Passus, der schon im Märchen nicht in der jenseitig-übernatürlichen Sphäre spielte, sondern in der diesseitig-menschlichen Welt des Helden.

Im Märchen verscherzt der Held seine Gattin dadurch, daß er sich von seinen Verwandten aus Angeberei oder aus Schwäche das Geheimnis entlocken läßt. Ebenso wird Lanval sein Geheimnis durch seine menschliche Umgebung, bei einem Spaziergang der feinen Herrschaften mit den Damen des Hofes, entrissen. Daß eine mit der übernatürlichen Gemahlin rivalisierende Frau dabei eine Rolle spielt, könnte von den Märchenversionen bedingt sein, in denen wie in *Peter von Staufenberg* der Märchenheld über einer zweiten, menschlichen Frau seine erste, übernatürliche Gattin vergißt.⁴⁰

Der Verlust der Gattin durch das Brechen des Tabus erhält im Rahmen der höfischen Gesellschaft eine veränderte Begründung. Das schicksalhafte Versagen des Helden im Märchen wird umgestaltet zu einem gesellschaftlichen Fauxpas: Lanval läßt sich im Zorn zur Beleidigung der Königin hinreißen. An diesen Fauxpas, der gleichzeitig einen Affront gegen den König darstellt, der sich nicht so sehr als Ehemann denn als Besitzer der schönsten Frau getroffen fühlt, schließt sich notwendig die gesellschaftliche Sühnung an: der Beleidigungsprozeß. Hier wird nun das Schema des Märchens verlassen. Das neu eingeführte Verführungs- und Verleumdungsmotiv mit seiner realistischen Atmosphäre wurde stärker als die zugrunde liegende Form des Märchens, in der ein Faktor wie die menschliche Gesellschaft (Verwandschaft) sofort wieder verschwindet, wenn er seine Aufgabe im Geschehen, nämlich den Bruch des Tabus herbeizuführen, geleistet hat. Hier dagegen fordert die höfische Welt ihre eigengesetzliche Fortsetzung: an die Stelle der mühsamen Suche nach der verlorenen Gattin tritt ein mit allen Regeln der Kunst durchgeführter mittelalterlicher Prozeß, der die Funktion der Märchenproben, die Läuterung des Helden,

m'avriez perdue, / Si ceste amur esteit seüe; / Jamés nem purriez veeir / Ne de mun cors seisine avoir.“

³⁹ In dieser Art ist die Szene zumindest gestaltet. Einflüsse der Josephsgeschichte sind deswegen nicht ausgeschlossen.

⁴⁰ Vgl. S. 83, Anm. 31, c).

ersetzt.⁴¹ Doch ist diese Prüfung durch den Prozeß von der des Märchenhelden weit entfernt. Eilt dieser von Probe zu Probe, von Abenteuer zu Abenteuer, um einen ganz äußerlichen Läuterungsweg zu „erfahren“, erlauben die Proben im höfischen Roman dem Ritter, seine eigene, höfisch-ritterliche Vollkommenheit zu entwickeln und die bedrohte Ordnung sicherzustellen, so sind die Aufgaben hier im Lai auf eine persönliche und innerliche Erfahrung, zu einer moralischen Probe zusammengeschrumpft.

Durch die Verführungsszene und den nachfolgenden Prozeß ist das Wunderbare und Märchenhafte ganz aus dem Blick geschwunden, und man sieht die Geschichte nach den in der Wirklichkeit geltenden Gesetzen einem bösen Ende zutreiben. Unterstützt wird dieser Eindruck noch durch die völlige Tatenlosigkeit Lanvals, welche die relative Passivität des Märchenhelden⁴² noch übersteigert, der sich von äußeren Anstößen blind vertrauend leiten läßt, um schließlich im rechten Augenblick das Richtige zu tun oder die nötige Hilfe zu bekommen. Mit einer solchen Hilfe rechnet man in einer Welt höfischer Verführungskünste und einer genauen Prozeßordnung gar nicht mehr.

Um so stärker ist der Überraschungseffekt, den dann der Märchenschluß mit seiner pompös und spannend angekündigten „fata ex machina“ erzielt.

⁴¹ Vgl. P. Aebischers *Explication du jugement de Lanval*, in: Marie de France, *Le Lai de Lanval*, ed. J. Rychner und P. Aebischer, Paris 1958 (Textes littéraires fr. 77), S. 78—84.

Überraschenderweise folgt im *Liombruno* auf den Abschnitt, der dem Prozeß und der Rettung durch die Fee im *Lanval* entspricht, noch zusätzlich der im *Lanval* durch eben diesen Prozeß ersetzte Teil des zugrundeliegenden Märchens, der die mühsame Wiedergewinnung der verlorenen Frau zum Gegenstand hat; Liombruno wird durch den Prozeß gar nicht wieder mit der Fee vereint, sondern sie läßt ihn nach seinem Freispruch trostlos zurück. Mit Hilfe von Wundergegensständen (Siebenmeilenstiefel, Tarnmantel), die er Raubmördern in seiner Eigenschaft als Schiedsrichter abgenommen hat, und mit Hilfe eines Einsiedlers und des Scirocco gelangt er wieder zu ihr und versöhnt sich mit ihr.

Der Autor häufte volkstümliche und literarische Tradition, indem er aus dem *Lanval* den Prozeß übernahm, der dort an die Stelle der mühseligen Suche nach der Frau im Märchen getreten war, obwohl er doch zusätzlich diese Märchenepisode noch beibehielt. Er hatte den Tausch dieses Elements innerhalb der Erzählstruktur nicht begriffen — oder er fand ihn unbefriedigend — und handelte folgerichtig den bei ihm funktionslosen Prozeß ganz summarisch ab.

⁴² Die Passivität des Märchenhelden zeigt sich gut in der Version Nr. 5 bei D/T, wo der Müllersbursch die Prinzessin ganz zufällig gewinnt und erst auf ihre Initiative hin heiratet. Inwieweit die Veranlassung von Taten durch äußeren Zwang zur keltischen Tradition gehört, s. J. Marx, *La Légende Arthurienne et le Graal*, Paris 1952, S. 77—81.

2. a) Marguerite de Navarre

Marie de France schafft durch das krasse Nebeneinander von bloßer Diesseitigkeit und phantastischer Märchenhaftigkeit, durch den gezielten Einsatz des Wunderbaren, das nicht das ganze Geschehen wie ein Leitfaden durchzieht und alles durchwirkt, sondern nur an den kritischen Momenten verwendet wird, und den endgültigen Sieg der höfischen Ritterideale gegenüber der „unmoralischen“ Wirklichkeit durchsetzt, eine Art Bezogene Form (Jolles), welche die Geschehensordnung des Märchens, allerdings abgewandelt und ausschließlich auf die höfische Ethik bezogen, als raffiniertes Stilmittel zur Steigerung des poetischen Reizes und als ästhetisches Korrelat ihrer ideologischen Ziele einsetzt.

Völlig aufgegeben wurde die Geisteshaltung des Märchens und sein Stil in der *Chastelaine de Vergi*.⁴³ Die Entwicklung vom Märchenhaften zum Realistischen, die sich im Lai angebahnt hatte, führt der unbekannte Autor der *Chastelaine* konsequent weiter und eliminiert das Wunderbare vollständig. Damit wird der entscheidende Schritt zur Novelle getan. Die Handlung wird vom sagenhaften Artushof an den zeitgenössischen Hof von Burgund⁴⁴ verlegt, die feenhafte „pucele“ wird zu einer vollkommen schönen, verheirateten⁴⁵ Dame aus der Verwandtschaft des Herzogs. Die Handlung muß tragisch enden, weil das Wunderbare nicht mehr — wie noch im *Lanval*, wo die Lösung jedoch auch schon künstlich war — fähig ist, die Konflikte dieser Welt aufzuheben.

Die Entzauberung der Geliebten auf normale menschliche Maße macht eine eigene, zusätzliche Szene (den Ball und die folgenden Ereignisse) notwendig, in der die nicht mehr allwissende Chastelaine auf realistischem Wege von dem Verrat ihres Liebesgeheimnisses erfährt, und in der sich auch das tragische Ende der Liebenden, die Bestrafung der bösen Herzogin und die Sühne des Herzogs abspielt.

Der Autor verlegt das Gewicht von der Feenliebe, die durch ein Tabu geschützt wurde — eine äußerliche Verpflichtung, die für den „primitiven“ Menschen keiner weiteren Erklärung bedurfte —, auf die höfische Tugend des Diskretion in Liebesdingen („celer“). Die Diskretion hat jetzt keine mythische Bedeutung mehr wie im Märchen und in Resten noch im Lai, sondern eine praktische, die Angst vor dem Ehemann, und eine gefühlsbetonte, das Feingefühl und die Schamhaftigkeit der Dame.

⁴³ Zum folgenden vgl. vor allem: J. Frappier, *La Chastelaine de Vergi*, Marguerite de Navarre et Bandello, in: Publ. de la Fac. des Lettres de l'Univ. de Strasbourg, Fasc. 105, Mélanges 1945, II: Etudes littéraires, Paris 1946, S. 89—150; P. Zumthor, a. a. O.; P. Lakits, a. a. O.

⁴⁴ Der erste Herausgeber G. Raynaud konnte es sogar unternehmen, die Historizität des Geschehens nachzuweisen (in: *Romania XXI* [1892], 145—164)!

⁴⁵ Das „de mon seignor“ (Vers 714) könnte sich auch auf den Herzog beziehen.

II. Märchen in den französischen Novellensammlungen der Renaissance

Diese psychologische Vertiefung erstreckt sich auch auf die Liebe, die sich von einer äußeren Verpflichtung zu einer inneren Bindung wandelt. Die *Chastelaine* bricht nicht zur Strafe mit ihrem Liebhaber wie die Fee, sondern sie stirbt an dem Gedanken, daß er sie einer anderen Frau wegen verlassen haben könnte; aus einem Lehensverhältnis wurde gegenseitige Zuneigung. Entsprechend plaudert der Edelmann aus der *Chastelaine* sein Geheimnis nicht unbedacht und angeberisch aus wie der Märchenheld oder Lanval, sondern er gesteht es erst nach qualvollen inneren Kämpfen.

In diesem Kampf, der ihn vor die Wahl zwischen der Treue zu seinem Herrn und der zu seiner Dame stellt, liegt die Tragik der *Chastelaine* begründet. Das Unglück ist unvermeidlich, trotz der großen Vorsicht und Zurückhaltung des Edelmanns, der das Schicksal bewußt auf sich nimmt. Dagegen ist das Unglück im Märchen nur eine notwendige und erwartete Station des Geschehens, in die der Held von außen und zufällig gebracht wird, eine Station, von der der Held unverdrossen und mit durch nichts zu zerstörendem Optimismus wieder aufbricht und von der der Hörer weiß, daß sie mit Hilfe des Wunderbaren glücklich überwunden werden wird.

Auch noch das Geschehen im *Lanval* ist nicht tragisch, da er nicht bewußt handelt und der Bruch des Tabus gar nicht zwingend notwendig und unvermeidlich war. Außerdem greift dort noch das Wunderbare in Form einer „Aventure merveilleuse“ ein, deren Fehlen in der *Chastelaine* davon zeugt, daß das Vertrauen in die unbeschränkte Macht der höfischen Rittertugenden inzwischen schon geschwunden war.

Dadurch, daß in der tragischen Fassung des Stoffes das Wunderbare eliminiert ist, fallen die Eingangs- (das Gewinnen der übernatürlichen Frau) und die Schlußszene des Märchens (die Wiedervereinigung) weg. Allein übrig bleibt sein zentrales Motiv, das gebrochene Liebesgeheimnis, das zu einem novellistischen Höhepunkt umgearbeitet wird. Diese einzig beibehaltene mittlere Episode des dreiteiligen Märchens wird fest und einmalig novellistisch gestaltet und wird Träger der Bedeutung und des Sinnes der Erzählung.

Die der Wiedervereinigung vorausgehende Prozeßszene im *Lanval* kann so nicht an ihrer alten Stelle belassen werden, wo sie die Such-Episode des Märchens ersetzte, sondern sie wird in die Vorbereitung des Höhepunkts einbezogen. Denn innerhalb des Motivs vom gebrochenen Tabu, das in Diskretion in Liebesdingen umgedeutet wurde, liegt das Hauptinteresse des Erzählers auf dem Dilemma des Edelmannes, das ihn zum Treuebruch entweder seinem Herrn oder seiner Dame gegenüber

2. a) Marguerite de Navarre

zwingt. Der Beleidigungs-Prozeß, der im *Lanval* als Läuterungs-Prozeß gestaltet wurde, hat diesen Sinn in einer nicht mehr glücklich endenden Geschichte verloren; er wird zu einem psychischen Enthüllungs-Prozeß, indem seine Stelle im Handlungsablauf vor den Bruch des Tabus gezogen wird. War dieser Bruch im *Lanval* noch ein Fauxpas, so wird er in der *Chastelaine* ein in qualvollem und mühsamem Hin und Her von Herzogin und Herzog dem Edelmann abgerungenes Liebesgeständnis.

Während sich die Handlung weit vom Märchen entfernt hat, bleiben, trotz der gelungenen Konzentrierung aller überkommenen Erzählteile auf das im Vordergrund stehende Thema des „celer“, Spuren des Märchens erhalten.

Schon die Übernahme des zu einer Gesellschaftsregel umgearbeiteten Tabu-Motivs widerspricht eigentlich diesen Regeln, da es für einen Liebhaber dieser Zeit selbstverständlich war, seine Liebesbeziehungen geheimzuhalten, so daß die Abnahme eines förmlichen Versprechens fast beleidigend ist.

Auch am Text selbst läßt sich noch der Einfluß des ursprünglichen Tabus, der dem neuen Inhalt der *Chastelaine* widerspricht, verfolgen:

Im Todesmonolog der Chastelaine heißt es nach der langen Klage über die Treulosigkeit des Liebhabers:

Ha! fine amor! est ce dont droiz
que il a ainsi descouvert
nostre conseil? dont il me pert,
qu'a m'amor otroier li dis
et bien en couvenant li mis
que a cele eure me perdroit
que nostre amor descouvreroit.
Et quant j'ai avant perdu lui,
ne puis, après itel anui,
vivre sanz lui por cui me dueil
ne je no quier ne jene vueil;
(Verse 808—818)

Ab Vers 815 entspricht die Aussage dem restlichen Inhalt des Monologs: sie will sterben, da sie meint, der Ritter habe sie um der Herzogin willen verraten und liebe sie nicht mehr. Dagegen sind die Verse 810—814 ganz im Sinne des alten Märchentabus gesprochen. Das „dont il me pert“ widerspricht dem nachfolgenden „Et quant j'ai avant perdu lui, ne puis [...] vivre sanz lui“. In Vers 810 ff. ebenso wie in den Versen 22—28 ⁴⁶

⁴⁶ „[...] la dame de Vergi / que li chevaliers tant ama / que la dame li otria / par itel couvenant s'amor / qu'il seüst qu'a l'eure et au jor / que par lui

spricht noch die hoch über dem Ritter stehende Fee, die den ungetreuen Liebhaber zur Strafe verläßt. Ihr Liebesverhältnis ist noch ganz äußerlich, während die Neuerung der *Chastelaine* ja gerade darin besteht, die Liebe verinnerlicht zu haben. Diesem neuen Sinn widersetzt sich das alte Thema selbst noch nach seiner Umdeutung, da sie gar nicht vollständig sein kann im Rahmen des überkommenen Motivs. Es zeigt sich, daß ein Motiv wie das Tabu sich nicht beliebig mit einem neuen Inhalt füllen läßt. Dieser Zwiespalt zwischen Altem und Neuem wird sich bei Marguerite de Navarre noch vergrößern.

Feenhafte Züge hielten sich auch in der Person der *Chastelaine*, die sich kaum an der Handlung der Versnovelle beteiligt ⁴⁷, sondern in geheimnisvoller Distanz verbleibt. Ihre Schönheit und Vollkommenheit ist wie die des Ritters nicht individuell, sondern sehr abstrakt und schematisch. Sie ist von höchstem Rang — im Gegensatz zum sozial niedriger gestellten Ritter — und lebt abseits vom Hof und seiner Gesellschaft, behält also die märchenhafte Isolierung und Ferne bei. Ihr abgelegenes Schloß ist mit den für Feen unabdingbaren Requisiten verbunden: einem Rasenplatz mit Bäumen, der noch von einer Mauer umgeben ist. Ja, der Autor fügt zur Steigerung dieser Märchenatmosphäre sogar noch ein fremdes Motiv ein: das geschickt dressierte Hündchen, das an *Petitrû* oder *Husdent* aus dem *Tristanroman* erinnert ⁴⁸, intensiviert zusammen mit dem nächtlichen Ritt den Hauch von Feenhaftigkeit bei diesem durch den Herzog beauschten Rendezvous.

Die Gewähr für eine vollkommene und geschlossene Form, die das Märchen allein schon durch das nach seiner Vorstellung von Weltordnung abrollende Geschehen bot, ist in der von der Märchenwelt entfernten Versnovelle nicht mehr gegeben und muß, bei Kürzung der Handlung auf ein zentrales Motiv, durch verfeinerte Schilderung der Personen und ihrer Handlungsmotivationen ersetzt werden.

Das fraglose, äußerliche Geschehen des Märchens wird durch innere, konfliktgeladene Entscheidungen der handelnden Personen abgelöst. Werden einerseits die Schwierigkeiten nicht mehr durch das Wunderbare als Ausdruck der Weltordnung des Märchens überwunden, wird aber anderer-

seroit decouverte / lor amor, que il avroit perte / et de l'amor et de l'otroi / qu'ele li avoit fet de soi.“

⁴⁷ Dem den höfischen Idealen angepaßten Thema entsprechend ergreift nicht mehr die Dame die Initiative, sondern sie bleibt als hohe Adlige zurückhaltend im Hintergrund. Von den beiden Eigenschaften der Fee (aktiv und dem sterblichen Geliebten weit überlegen) bleibt ihr nur die gesellschaftliche Überlegenheit.

⁴⁸ Vgl. J. Frappier, a. a. O., S. 98.

2. a) *Marguerite de Navarre*

seits aus einem solchen Märchen das Tabu übernommen, so bleibt der *Chastelaine de Vergi*, als einer an die Bedingungen der Wirklichkeit gebundenen Person, die nicht wie eine Fee sich nach dem Bruch des Tabus in ihr überirdisches Reich zurückziehen kann, nur der Tod, als die ihr allein mögliche Art, unwiderruflich auf die unmoralische Wirklichkeit des Treuebruchs zu antworten. So erklärt sich aus der Genese der Form, daß der im ersten Augenblick etwas befremdende und übertrieben erscheinende Tod in der Novelle notwendig⁴⁹ war.

Marguerite de Navarre ändert an dem Handlungsgefüge, wie es der Autor der *Chastelaine de Vergi* geformt hatte, nichts Wesentliches mehr. Jedoch führte sie alle die Ansätze, die die Verserzählung für eine novellistische Gestaltung bot (z. B. Dialoge, Motivierungen), in breiterem Rahmen aus. Zuerst erzeugt sie dadurch eine größere Spannung als der Autor der *Chastelaine*, daß sie das Liebesgeheimnis des Edelmanns nicht schon zu Anfang als eine Art Exposition mitteilt, sondern es ihm erst im Laufe der Erzählung von Herzogin und Herzog abringen läßt und die Tatsache seiner Liebe in einem Rückgriff aufdeckt, der in der Erzählgegenwart durch die Belauschungsszene ergänzt wird.

Als Beispiel für die vervollkommnete novellistische Erzählweise mag ein Teil der Verführungsszene gelten:

Aus dem einen Vers der *Chastelaine*

[...] ele parla un jor al lui [...] (58)

macht Marguerite:

Et, ainsy que son mary alloit au conseil, où le gentil homme, pour sa jeunesse, n'estoit poinct, luy fit signe qu'il vint devers elle; ce qu'il feit, pensant qu'elle eust à luy commander quelque chose. Mais, en soupirant sur son bras, comme femme lassée de trop de repos, le mena pourmener en une gallerie, où elle luy dist: [...].

An die Stelle einer einfachen Feststellung setzt sie ein ausgeklügeltes System von Begründungen: sie ist allein, da der Herzog im Rat weilt; der Edelmann ist nicht in dieser Sitzung, da er noch zu jung ist; er geht auf ihr Zeichen hin auf sie zu, da er einen Befehl erwartet. Außerdem wird ihr seelischer Zustand und ihr Benehmen genau geschildert und der Ort der Handlung präzisiert. Nichts bleibt unbestimmt, alles wird genau

⁴⁹ Daß ein tragischer Schluß außerdem der Zeitmode entsprach (vgl. dazu die literargeschichtliche Einordnung der Versnovelle durch J. Frappier, a. a. O., S. 96 ff.) scheint daneben erst in zweiter Linie relevant.

festgelegt und einmalig gestaltet, wie es dem Novellenstil entspricht, so daß daneben der Vers der *Chastelaine* wie im Märchenstil geschrieben anmutet.

Neben diesen mehr äußerlichen Veränderungen, die vor allem Stil und Erzähltechnik betreffen, gibt Marguerite dem Geschehen aber auch einen neuen Sinn. Sie zerbricht die Einheitlichkeit der wirklichen, rein im Diesseitigen verhafteten höfischen Welt der *Chastelaine* wieder und stellt die ganze Erzählung unter das Thema einer platonisch verstandenen „parfait amour“. Damit führt sie die aus der *Chastelaine* verbannte Dimension des Jenseitigen wieder ein; allerdings hat dieses Jenseits mit dem des Märchens nicht viel gemein. Und trotzdem wird sich zeigen, daß es Konsequenzen fordert, die ihre Entsprechung im Märchengeschehen haben.

Das Motiv des Tabus konnte der Autor der *Chastelaine* nur deshalb mit einigem Glück in seine Versnovelle übernehmen, weil er seinen Inhalt, das „celer“ einer geheimen Liebe, ganz und gar als Ausdruck einer gesellschaftlichen Forderung sah. In der Novelle der Marguerite wird diese gesellschaftliche Forderung in Frage gestellt und damit der Sinn und die Funktion des umgearbeiteten Motivs, ja überhaupt der ganzen Erzählung. Denn bei Marguerite handelt es sich, da die Novelle ein Beispiel für die „parfait amour“ in idealistischem Sinne bieten soll, bei der Liebe zwischen der Dame du Vergier und ihrem „loyal serviteur“ um eine „honneste amitié“, obwohl die Heldin nicht einmal mehr eine verheiratete Frau wie in der *Chastelaine*, sondern eine Witwe ist.

Die Voraussetzungen, die der Autor der *Chastelaine* geschaffen hatte, um die Notwendigkeit des „celer“ zu begründen (illegitime Liebe zu einer verheirateten Frau) und damit einen wenigstens äußerlichen Grund für die Beibehaltung des Tabus zu gewinnen, werden von Marguerite unter dem Einfluß der Idee der reinen Liebe zerstört. Die Autorin ist sich dieses Mangels durchaus bewußt und versucht in der sich an die Novelle anschließende Diskussion, den Einwand Geburons („Puisque l'amour estoit si honneste, comme vous nous la paignez, pourquoi la falloit-il tenir si secrette?“) mit dem wenig überzeugenden Hinweis auf die „malice des hommes“ zu entkräften, die alles nach ihrer eigenen Lasterhaftigkeit beurteile. Auf Geburons Widerlegung dieses Arguments („quant ce secret-là est decellé, l'on y pense beaucoup pis“) wird nicht mehr eingegangen. Durch die erneute Veränderung des Inhalts ist die Übernahme der alten Form des Tabus noch fragwürdiger geworden als in der *Chastelaine*.

In einem anderen Teil der Erzählung hatte Marguerite ein feineres poetisches Gefühl für die Forderungen des Inhalts an die Form, und zwar

2. a) *Marguerite de Navarre*

im Zusammenhang mit der von ihr neu eingeführten Perspektive auf das Jenseits. „Wenn [im Märchen] die Jenseitsgattin durch einen Formfehler, meist die Verletzung eines Verbotes, einer Bedingung, verscherzt wird, so ist sie wiederum nur entrückt, in die Ferne gerückt; der Versuch, sie zurückzuholen, gelingt jedesmal: der Held braucht nur die Strecke zu durchwandern, die ihn von ihr trennt, um sie alsbald für immer zurückzugewinnen.“⁵⁰ Das Jenseits ist im Märchen vom Diesseits nicht unüberbrückbar geschieden, sondern es bildet mit ihm zusammen eine einzige Dimension. In dem Augenblick, in dem die beiden Welten scharf getrennt werden oder vielmehr die jenseitige völlig eliminiert wird, bleibt ebenso wie für die Chastelaine für die Dame du Vergier nur der Tod, der eine Wiedervereinigung in der diesseitigen Welt unmöglich macht.⁵¹

Da Marguerite aber als Gegenstück zur unvollkommenen, unmoralischen, von Leidenschaften beherrschten Welt, deren abschreckendes Beispiel die Herzogin darstellt, eine jenseitige Welt der göttlichen Liebe aufbaut, werden die Todesmonologe bei Marguerite de Navarre nicht nur rein äußerlich gesehen weitaus länger⁵² als in der *Chastelaine*, sondern sie gewinnen auch an Bedeutung. Hier ergibt sich für Marguerite de Navarre die Gelegenheit, ihre religiösen Vorstellungen von Liebe auseinanderzusetzen.

Zu Beginn ihres Monologs stimmt die Dame du Vergier die gleiche Klage wie die Chastelaine über den Verlust ihres Geliebten an, der ihr ein Weiterleben unmöglich mache. Auch sie nimmt an, daß er sie um der Herzogin willen verlassen habe. Aber gegen Ende ihres Selbstgesprächs sieht sie den eigentlichen Grund für ihr Mißgeschick in ihrer trotz der Ehrenhaftigkeit noch zu weltlichen Liebe — ein Grund, der der Chastelaine völlig ferne lag.⁵³

Helas! ma pauvre ame, qui, par trop avoir adoré la creature, avez oblié le Createur, il fault retourner entre les mains de Celluy duquel l'amour vaine vous avoit ravie. [. . .] O mon Dieu, mon createur, qui estes le vray et par-

⁵⁰ M. Lüthi, *Das europäische Volksmärchen*, S. 12.

⁵¹ In der *Chastelaine* beschränkt sich die schließliche „Vereinigung“ der Liebenden auf das gemeinsame Sterben und das Nebeneinanderliegen im Sarg!

⁵² Sie nehmen etwa ein Viertel der rund sechzehn Seiten umfassenden Novelle (in der zitierten Ausgabe) ein.

⁵³ Man vergleiche die fast blasphemischen Äußerungen der Chastelaine in den Versen 772—778, wo sie ihren Geliebten der ganzen Welt, dem Himmel und dem Paradies vorzöge, falls Gott ihr die Wahl ließe.

II. Märchen in den französischen Novellensammlungen der Renaissance

fait amour, par la grace duquel l'amour que j'ay portée à mon amy n'a esté tachée de nul vice, sinon de trop aymer, je suplye [...].⁵⁴

Diese religiöse Deutung ihres Endes wird noch durch die Aussage am Schluß des Monologs ergänzt, den der Edelmann vor seinem Selbstmord spricht:

[...], il ne reste plus que avecq ma main, je rende mon corps semblable au vostre et laisse aller mon ame où la vostre ira, sçachant que ung amour vertueux et honneste n'a jamays fin en ce monde ne en l'autre.⁵⁵

Die wahre Liebe, so wie sie Marguerite de Navarre in dieser Novelle predigt, liegt in Gott, und dort, nicht in einer irdischen Liebe, hat der Mensch auch seine Erfüllung zu suchen. Die vollkommenste Vereinigung der Liebenden kann also nur in Gott geschehen, und sie erreicht der geläuterte Liebhaber dadurch, daß er sich selbst den verdienten Tod gibt.

Der Selbstmord des Ritters bedeutet nicht mehr das absolute tragische Ende, sondern die einzige Möglichkeit zur Wiedervereinigung mit der Geliebten, aber im vollkommeneren Jenseits, das vom Diesseits durch die Kluft des Todes getrennt ist. Die beiden Welten verschmelzen nicht mehr wie im Märchen, sondern sie bleiben klar geschieden. Die Tragik ist, wenn auch nicht wie im Märchen durch das Wunderbare, das den Tod verhindert, aufgehoben, so doch gemildert und ebenfalls durch ein Jenseitiges überwunden, das den irdischen, leiblichen Tod gering achten läßt. Der Selbstmord des Ritters entspricht im Märchenschema der schließlich von Erfolg gekrönten Suche des Helden nach seiner Gattin im Jenseitig-Außerirdischen.

Marguerite de Navarre erkannte hier die Forderung, die die Einführung einer jenseitigen Dimension an die Form der Novelle stellte, und gestaltete den Tod der beiden Liebenden als eigene Episode, in der sie alle Register ihrer an antiker Rhetorik geschulten Fähigkeiten zieht.⁵⁶ Dieser Aufwand wirkt zunächst erdrückend und etwas gezwungen, wenn man ihn sich

⁵⁴ A. a. O., S. 1102.

⁵⁵ A. a. O., S. 1104.

⁵⁶ Es wimmelt von rhetorischen Fragen, Apostrophen, Antithesen und anderen Figuren. Auch das „japper“ des Hündchens, das sie als Neuerung gegenüber dem stillen Liebesboten der *Chastelaine* einführt und das wenig geeignet erscheint, ihre Liebe geheimzuhalten, ist wohl nur rhetorischer Effekte wegen hinzugekommen: einmal gibt es Gelegenheit zu der zweideutigen Antwort der Herzogin („il n'y a [...] petit chien si affaité [...] duquel on n'entende le japper.“) und zum anderen zu Vergleichen zwischen der Treue des Hundes und der geschwätzigen Untreue des Liebhabers.

von einer an seelischem Schmerz Sterbenden gesprochen vorstellt. Auch scheint er den Rahmen einer Novelle zu sprengen. Doch erhält dieser Teil erst durch die Rhetorik das nötige Gewicht, das seinem Aussagewert innerhalb der Erzählung entspricht.

Mag nun ein direkter Weg vom Märchen über den Lai und die *Chastelaine de Vergi* zu der Novelle der Marguerite de Navarre geführt haben oder nur ein Analogon zwischen ihnen bestehen, so bleiben doch überraschende Ähnlichkeiten in der Grundanlage der Handlung als sicheres Ergebnis. Die einschneidendsten Änderungen sind alle aus der veränderten Sinnggebung und der immer nachdrücklicheren Forderung zu erklären, das Wunderbare zu entfernen und der Geschichte einen Schein von Wahrscheinlichkeit zu verleihen. Das geschieht ganz äußerlich durch die Bestimmung eines Schauplatzes der Handlung, die Benennung von Personen und durch das Bemühen, das Erzählte nicht einfach geschehen zu lassen, sondern es nach den Gesetzen der empirischen Wirklichkeit zu motivieren. Dieses Streben nach Wahrscheinlichkeit herrscht verschieden stark in den Bearbeitungen, im *Lanval* nur schwach (zeitgenössischer Prozeß, sagenhafte Welt des Artushofes), besonders stark beim Autor der Versnovelle. Marguerite brachte zwar auch sehr viele psychologische und handlungsmotivierende Verfeinerungen an, verfiel aber im übrigen durch das Beziehen der Handlung auf eine übergeordnete Idee in eine der realen Gestaltung entgegengesetzte Tendenz. Der schwache Punkt der Erzählung, das Tabu, verrät, daß ihr nicht mehr so viel an der Wahrscheinlichkeit liegt, sondern mehr an dem unter solch angenehmem Schein versteckten, didaktischen Sinn.⁵⁷ So läßt sich der Titel, der eine Geschichte pikanten Inhalts mit „Moral“ nach Art der geläufigen Renaissancenovellen verspricht, als pädagogisches Zuckerbrot deuten.⁵⁸ Die Dame du Vergier und

⁵⁷ Die Idee des „parfait amour“ ist bis zur Langeweile in der längsten der Novellen des *Heptaméron*, der 10., ausgebreitet: „Floride, après le décès de son mary, et avoir vertueusement resistée à Amadour, qui l'avoit pressée de son honneur jusques au bout, s'en ala rendre religieuse au monastère de Jesus.“

⁵⁸ Eine solche pikante Geschichte, die man nur mit Einschränkungen einen Endpunkt auf der Entwicklungslinie vom Märchen zur Novelle nennen kann, da nichts mehr nachweislich auf ein Märchen hinweist, stellt die 36. Novelle der *Comptes du Monde Adventureux* (vgl. S. 99 und S. 106, Anm. 36) dar. („De l'hiprocrisie d'une dame, qui pour iouyr de son amy de crainte d'estre decouverte, le faisoit masquer.“; diese Novelle ist eine leicht überarbeitete Fassung der 26. von Masuccio (*Il Novellino*, ed. G. Petrocchi, Firenze 1957): „Una donna, de un ligiardo giovane innamorata, per un suo privato travestito sel fa velato in camera condurre; gode con lui una notte; dàgli il modo como e

die Liebe des Edelmannes zu ihr wird mit keinem Wort erwähnt. „Im Verlauf unserer Untersuchungen hat es sich als einer der beliebtesten Kunstgriffe der Novellenaufsteller erwiesen, Kurzweiliges hinter der Fassade des Belehrenden zu verstecken, Erziehung und Vorbilder zu versprechen, wo Unterhaltung und Kunst geboten werden sollten. Marguerite de Navarre kehrt dieses Verfahren um; sie versteckt [...] ein groß-angelegtes pädagogisches Unternehmen unter der liebenswürdigen Maske des novellistischen *passe-temps*.“⁵⁹

Allein schon durch den Umfang mancher ihrer Novellen, der durch die breite Schilderung der seelischen Konflikte und menschlichen Leidenschaften bedingt ist, kontrastiert Marguerite mit den kurzen und kürzesten Schwank-Erzählungen ihrer Vorgänger, etwa der *Cent nouvelles nouvelles* oder ihres Zeitgenossen Des Périers. Sie verändert die überkommene Novellenform tiefgreifend, indem sie der empirischen Wirklichkeit die Sphäre der Idealität, der Unterhaltung die Erziehung beifügt. „Der künstlerische Wert des *Heptaméron* ist ein relativer. Es bezeichnet eine entscheidende Wegbiegung, nicht den höchsten Gipfel der Renaissance-Novellistik. Trotz scheinbarer Geschlossenheit ist die Einzelnovelle hier schon innerlich aufgelöst und zersetzt. [...] Die außerkünstlerischen Interessen sind in dem Werk stärker als die künstlerischen.“⁶⁰ Damit hat Marguerite de Navarre im *Heptaméron* der Novellenform, wie sie aus der Tradition von Boccaccio her geläufig war, ganz neue Wege eröffnet. Inwieweit sie dabei zerstörerisch (Redenbacher) oder aufbauend tätig war, läßt sich nicht pauschal entscheiden, nachdem W. Pabst selbst für die Blütezeit der Novelle keine einheitliche Form nachweisen konnte. So bleibt nur übrig, das Neue an Marguerites Novellen gegenüber ihren französischen Vorbildern hervorzuheben: „Conteuse, elle a, tout en la

quando ha da lei a retornare; il giovane se ne fida ad uno suo amico; la donna il sente e mai più remanda per lui.“)

Die Novelle ist vollkommen realistisch durchgeführt, doch stimmen die wesentlichen Handlungselemente mit denen des Märchens überein: Der Liebhaber wird reich beschenkt und verplappert sich wie der Märchenheld mehr oder minder aus Angeberei. Die Fee wird in bürgerlicher Umgebung zur reichen unabhängigen Witwe, die ihren Liebhaber zwar geradeso frei wählt, die aber auf ihren guten Ruf zu achten hat. Zu diesem Zweck spricht sie das bekannte Tabu aus und erfährt auch den Bruch des Tabus auf natürlichem Wege. Dieses Tabu, im Märchen nur eine Episode unter mehreren, wird als Trick der Dame, ihren Liebhaber zu testen, zum zentralen Beweger der Novelle. Mit dem Mißlingen des Tests ist sie deshalb auch zu Ende; dem Jüngling fällt es gar nicht ein, noch nach der verlorenen Schönen zu suchen (vgl. auch noch *Heptaméron* Nr. 43).

⁵⁹ W. Pabst, a. a. O., S. 187 f.

⁶⁰ Fr. Redenbacher, a. a. O., S. 44.

2. b) Die *Comptes du Monde Adventureux*⁶¹

subissant, rompu avec la tradition médiévale et fait de la nouvelle en prose autre chose qu'un récit ordurier ou simplement plaisant: un moyen d'analyse psychologique et de perfectionnement moral.“⁶¹

b) Die *Comptes du Monde Adventureux*

Dem unbekannten Verfasser der *Comptes du Monde Adventureux* mit den Initialen A. D. S. D.¹, dessen Sammlung zum erstenmal 1555 veröffentlicht wurde², wird von der Forschung allgemein keine besondere Originalität und ein schwerfälliger Stil bescheinigt.³ Das ist nicht verwunderlich, denn von den insgesamt 54 Novellen gehen mindestens 35 auf literarische, vornehmlich italienische Quellen zurück.⁴ Ob das Werk unter diesen Umständen als das wichtige direkte Bindeglied zwischen der bloß übersetzenden Nachahmung Boccaccios und der eigenständigen Leistung der Marguerite de Navarre und als deren „précurseur immédiat“⁵ angesehen werden kann, muß bezweifelt werden, zumal sich einer solchen Einordnung auch noch chronologische Schwierigkeiten entgegenstellen.⁶

⁶¹ P. Jourda, Marguerite d'Angoulême, I, p. XI.

¹ Die Vermutung des Herausgebers F. Frank (*Les Comptes du Monde Adventureux*, Texte original avec notice, notes et index par F. F., Paris 1878, 2 Bde.), daß sich unter den Initialen A. D. S. D. ein Antoine de Saint Denis verstecke, wird schon von G. Paris (a. a. O., S. 351) in Zweifel gezogen, und von Fr. Redenbacher (a. a. O., S. 45) wird die ganze Autorenfrage als unlösbar und dazu hin irrelevant abgelehnt.

² *Les Comptes du Monde Adventureux Ou sont recitées plusieurs belles Histoires memorables, & propres pour resiouir la compagnie, & éviter melancholie*. Par A. D. S. D. A Paris, Par Etienne Groulleau 1555. Allein im 16. Jh. folgten noch weitere 8 Ausgaben, z. T. durch fremde Erzählungen erweitert; zitiert wird nach der obengenannten von F. Frank.

³ P. Toldo (a. a. O., S. 112): „è novellatore di seconda mano ed osservatore superficialissimo [...]“, „[...] lingua incerta e negletta [...]“; G. Paris (a. a. O., S. 351): „[...] livre d'ailleurs fort lourd, et d'une lecture que le style par trop gauche et maladroit rend vraiment fastidieuse [...]“; Fr. Redenbacher (a. a. O., S. 54): „[...] viel zu pedantisch, um witzig sein zu können“.

⁴ Zu den Quellen vgl. „Notice“ von F. Frank; P. Toldo, a. a. O., S. 106—127; G. Paris, a. a. O., S. 350—355; Fr. Redenbacher, a. a. O., S. 45—55. Neben Verbindungen zu verschiedenen Fabliaux lassen sich 30 Novellen aus dem *Novellino* (1476) des Masuccio nachweisen, und drei (Nr. 45, 52, 54) verwenden Stoffe aus Antoine de La Sales *Petit Jehan de Saintré* (verf. 1459, gedr. ab 1517).

⁵ Vgl. F. Frank, a. a. O., S. XXIV: „On est frappé, en serrant de près cette idée, des ressemblances qu'existent sous ce rapport entre la disposition des *Comptes* [...] et celle de l'*Heptaméron*, tellement que le premier recueil semblerait comme un essai de l'œuvre accomplie dans le second.“

⁶ Redenbacher (a. a. O., S. 46 f.) weist eine Entstehungszeit zwischen 1547/8 und 1555 nach. Da Marguerite schon 1549 gestorben ist, seien die *Comptes* im

Schon die Einbettung der Einzelnovellen in den Rahmen, die im *Heptaméron* in der Form von anschließenden deutenden Gesprächen integraler Bestandteil des Werkes geworden ist, zeigt einen deutlichen Unterschied. Die Sammlung besitzt anstatt eines Rahmens einen Prolog, in dem sie als nachträgliche Aufzeichnung von Reisenovellen dargestellt wird. Jeder einzelnen geht ein die Beispielhaftigkeit unterstreichender „sommaire“ voraus, und es folgt eine deutende Moral, die meist nur nachträglich einen künstlichen Schein moralischer Rechtfertigung über die Geschichte breitet. Die Kluft zwischen den in gesellschaftlichen Konventionen und steifer Moral befangenen einleitenden und abschließenden Worten und den Novellen, die großenteils die alle Konventionen mit Erfolg sprengende Liebe zum Gegenstand haben, scheint den Autor nicht weiter gestört zu haben.⁷

Mit mehr Recht als zu Marguerite de Navarre könnte man A. D. S. D. in die Nähe des Nicolas de Troyes stellen. Beide haben sich zu gut zwei Dritteln mit fremden Federn geschmückt und beide sind in ihren authentischen Novellen stark von der einheimischen, wohl mündlichen Überlieferung geprägt. Wenn solche Stoffe teils auch in der Bearbeitung Massuccios übernommen sind, so lassen sie mit ihrer Lust am Abenteuerlichen⁸, die im Titel programmatisch wird, einen dem der Marguerite de Navarre entgegengesetzten Geschmack erkennen.

Die Forschung zu den *Comptes* hat sich bei der reichen Ausbeute an literarischen Quellen ausschließlich auf diese konzentriert, so daß Märchenstoffe nicht gesondert betrachtet wurden. Fragen der Novellengestalt im Verhältnis zur Form ihrer literarischen Vorlage wurden eingehender nur von G. A. Pérouse behandelt.⁹

Auf den ersten Blick als Märchen erkennbare Erzählungen finden sich im Gegensatz zu Nicolas de Troyes nicht mehr. Wenn A. D. S. D. Märchenstoffe verarbeitet, dann unbewußt und schon weitgehend rationalistisch vorgeformt. Dagegen tauchen unter den authentischen Novellen

Gegenteil wohl später entstanden, höchstens aber gleichzeitig mit dem *Heptaméron*.

⁷ Vgl. zu Novelle Nr. 36, S. 106, Anm. 36, und zu Nr. 51, S. 101.

⁸ Fr. Redenbacher, a. a. O., S. 49: „Aber die wunderbare Märchenwelt der Abenteuer, die Welt der mittelalterlichen Romane und Lais ist versunken. Was davon übriggeblieben ist, hat die Renaissance rationalistisch umgestaltet.“

⁹ Gabriel A. Pérouse, *Les Comptes du Monde Adventureux et le roman de Jehan de Saintré*, in: BHR 30 (1968), 457—469. Die hier vorliegende Verwendung eines Romanstoffes zu Novellen weist insofern eine gewisse Parallelität zur novellistischen Bearbeitung von Märchenstoffen auf, als nur die Romanteile, in denen sich eine Situation zuspitzt, zu drei getrennten „histoires moralisantes“ verarbeitet werden.

relativ viele Märchenschwänke auf, deren Themen im Volksmärchen und in den Fabliaux weit verbreitet sind.

So ist der Held der 11. Novelle¹⁰ ein nicht ganz so glücklicher *Hans im Glück*, in der 23. wandert ein Toter von einem vermeintlichen Mörder zum anderen, und jeder weiß ihn mit viel List und Tücke wieder loszuwerden, bis sich alles schließlich glücklich löst.¹¹ Das Schwankmärchen vom erzdummen Sohn einer reichen Bäurin, der die von seiner Mutter glücklich eingefädelte Heirat fast verscherzt, da er alle ihre Ratschläge zu wörtlich anwendet¹², wird noch ergänzt durch die Schilderung, wie sich die junge Frau mittels eines benachbarten jungen Edelmannes über die Heirat mit dem Tölpel tröstet. Doch scheint dieser schwankhafte, gar nicht zum Märchen passende Zug einmal ein Zugeständnis an den Novel lengeschmack der damaligen Zeit zu sein, zum anderen ein Vorwand für den Autor, einen tadelnden moralischen Schluß anzuhängen.

Zwei der von Masuccio übernommenen Erzählungen sind durch diesen schon so weit den Erfordernissen angepaßt, die novellistisches Erzählen an den Stoff stellt, daß von einer Verbindung zum Märchen kaum mehr etwas zu spüren ist:

Die 36.¹³, die von einer Art tabusierter Liebe handelt und daher schon im Zusammenhang mit diesem Thema behandelt worden ist¹⁴, und die 51.¹⁵, in der Fr. Redenbacher ein Märchenmotiv zu entdecken glaubte,

¹⁰ „Du trop bon mesnage d'vn Bourgeois, qui fut cause de la ruine de son cousturier.“

¹¹ „D'vn moyne faisant l'amour à la femme de messire Roderic duquel il fut estranglé piteusement.“ Nach Masuccio Nr. 1; Aa/Th Typ 1537: The Corpse Killed Five Times. Zu den Fabliaux und den sonstigen literarischen Versionen vgl. A. Steppuhn, Das Fabel vom Prestre comporté und seine Versionen, Diss. Königsberg 1913. S. auch v. d. Hagen, Gesamttabentueuer, III, S. XLIV—LIX, und R. Köhler, Kleinere Schriften, I, 65.

¹² Nr. 38: „Le discours du mariage d'une ieune Damoiselle avec vn paysant, & du hazard commun qui luy aduint.“ Aa/Th Typ 1696: What Should I have Said (Done)? Vgl. B/P I, S. 311—322 (zu Grimm, KHM Nr. 32, *Der gescheite Hans*). Vgl. auch Des Périers Nr. 45 (s. o. S. 74, Anm. 10).

¹³ „De l'hiprocrisie d'une dame, qui pour iouyr de son amy de crainte d'estre descouuerte, le faisoit masquer.“ Nach Masuccio Nr. 26.

¹⁴ S. o. S. 95, Anm. 58.

¹⁵ „Le discours des amours du Seigneur Antoine & Lorette, & la fin de leurs passionnees amours.“ Nach Masuccio 43 („Argomento: Messere Mazzeo Protoiudice trova la figliola con Antonio Marcelli, quale, non cognosciuto, se fugge; il padre manda a morire la figliola; li famegli ne devono pietosi; ponenola in libertà; quale per uomo pervene in corte del duca di Calabria; recapita col suo

„das uns aus Schneewittchen vertraut ist“.¹⁶ Wenn man allerdings nicht nur das einzelne, isolierte Motiv des mitleidigen Dieners betrachtet, der den befohlenen Mord nicht ausführt, sondern sein Opfer laufen läßt¹⁷, dann weist die Novelle eher Ähnlichkeiten mit *Allerleirauh* auf als mit *Schneewittchen*. So könnte diese Geschichte als Beispiel für eine gelungene novellistische Umformung des genannten Märchenstoffes gelten: Der inzestuöse König, der seine sich weigernde Tochter begehrt, ist zu der völlig alltäglichen Erscheinung eines alternden Ritters aus Neapel gemildert, der sich sträubt, seine einzige Tochter Lorette zu verheiraten. Da ein solch durchaus normaler Vater einen anderen Grund braucht, seiner Tochter übel zu wollen, läßt der Novellist ihn das Mädchen „in flagranti“ mit ihrem unerkannt gebliebenen Liebhaber ertappen.¹⁸ Die zweite Episode hat gegenüber dem Märchen kaum Veränderungen durchgemacht: der Vater beauftragt zwei Diener, seine Tochter zu ertränken, diese aber lassen sie aus Berechnung und Mitleid laufen. Daraufhin flieht sie zwar nicht märchenhaft mit einer „Peau d’âne“ bekleidet, sondern in Manns- kleidern und bringt es in dienender Stellung (als Falkner) zu Ehren beim Herzog von Florenz.

Der dritte Teil des Märchens ist ganz durch die realistische Fortsetzung des umgestalteten ersten Novellenteils ersetzt. Die verkleidete Schöne heiratet nicht wie im Märchen den Herzog, sondern ihren ‚Prinzen‘, den ehemaligen Liebhaber, der als Freund des Hauses inzwischen Alleinerbe ihres Vaters geworden war.

Man fühlt sich weniger an ein Märchen erinnert, als an ähnliche Themen aus dem *Dekameron* (z. B. IV, 1). Die Personen fügen sich in eine bestimmte Zeit und einen bestimmten Raum ein, haben Namen erhalten, die im Gegensatz zu denen aus den *Novelles de Sens* ihren Trägern eine erhöhte Realität verleihen, und der Handlungsablauf verzichtet auf die Wunder des Märchens. Doch verrät ein Motiv wie das der nicht ausge-

signore a Salerno; allogia in casa de l'amante; trovalo erede del padre divenuto; dagli cognoscenza; pigliansi per marito e moglie, e godeno de la eredità paterna.“).

¹⁶ Fr. Redenbacher, a. a. O., S. 49.

¹⁷ Motiv K 152: Compassionate executioner.

¹⁸ Eine Zwischenstufe zwischen Märchen und Novelle, welche die Änderung der Gestalt des Vaters und des Fluchtgrundes verständlicher werden läßt, zeigt ein schottisches Märchen (nach K. Köhler, a. a. O., I, S. 270—278, zu A. Lang, *Scotch Tales*), wo als Einleitung für die *Aschenputtel*-Handlung die Geschichte eines Mädchens dient, die einen ihr nicht genehmen Mann heiraten soll und deswegen mit schönen Kleidern versehen flieht, mit deren Hilfe sie später ihren Prinzen gewinnt.

2. b) Die ‚Comptes du Monde Adventureux‘

föhrten Ermordung einen möglichen früheren Zusammenhang mit dem Märchen, der sich durch einen exakten Vergleich der verschiedenen Erzählteile und ihrer Funktion im Geschehen, sowie durch Zwischenstufen erhärten läßt.

Betrachtet man den abschließenden Satz unter diesem Gesichtspunkt, so klingt er wie ein rhetorisch aufgeputzter Märchenschluß:

[Lorette] bientost conioincte par mariage avec le seigneur Anthoine, les nopces celebrées au contentement des deux amans, qui auoyent passé tant de longues nuictz en piteux & lamentables regretz, se recompenserent d'vne si fâcheuse & longue attente, multipliant leur mesnage par nombre de beaux enfans, avec entiere & heureuse satisfaction des desplaisirs souffertz, iusques à ce qu'il pleut au Seigneur les separer de ce monde, pour leur donner iouyssance de la vie eternelle. (145)

Die folgende, vom Autor der *Comptes* angefügte Moral („contre un petit bien que lon reçoit le plus heureux en deuient cent fois plus triste“) zeigt deutlich sein Unvermögen, die Handlung seiner übernommenen Novelle in seinen von konventionellen Moralvorstellungen geprägten Rahmen zu zwingen. Er bringt es fertig, eine glücklich endende Geschichte als abschreckendes Beispiel hinzustellen, mit der einzigen Begründung, daß es auch anders hätte kommen können!¹⁹

Die zweite Novelle²⁰, zu der noch keine direkte Quelle bekannt ist, erzählt von einem jungen römischen Edelmann, dessen Liebe auf den ersten Blick von der Tochter eines reichen, strenggläubigen Juden erwidert wird. Die Schwierigkeiten eines Rendezvous weiß er dadurch zu überwinden, daß er einen im Haus des Juden verkehrenden Kaufmann besticht, eine angeblich mit Wertsachen beladene Kiste, in der er sich selbst verbirgt, für drei, vier Tage dem Vater der Geliebten in Verwahrung zu geben. Die Tochter ist über den unerwarteten nächtlichen Besuch aus der in ihrer „garderobe“ abgestellten Kiste hocherfreut und vergnügt sich mit ihm, bis die Kiste am vierten Tage wieder abgeholt wird.

Doch das schlechte Gewissen läßt es den jungen Mann damit nicht genug sein, als Christ möchte er seine Geliebte auch noch zum rechten Glauben bekehren und heiraten. Doch fruchten zuerst alle seine Be-

¹⁹ „d'autant que le retour [de telz sentiers] n'est des plus certains [...]“ (145).

²⁰ „En ceste histoire est monstré la poursuite amoureuse d'un Romain, lequel vaincu de l'excellente beauté d'une Iuisue tant sagement conduit son entreprise qu'à la fin ne pouuant vaincre le dur & obstiné courage de sa loy par l'exemple du baptisme, fut si visuellement atteinte qu'elle se fit chrestienne.“

mühungen und Überzeugungsversuche nicht, bis er dann auf etwas eigenartige Weise zu seinem Ziel gelangt.²¹

Das Motiv, daß ein Liebhaber in einer Kiste verborgenen Eingang zu seiner Geliebten findet²², wird hier vom Autor mehr schlecht als recht mit einer Art Bekehrungsgeschichte verbunden, um die Erzählung erbaulich enden lassen zu können und die Möglichkeit zu haben, eine seiner moralischen Allerweltsweisheiten anzubringen:

C'est chose assez commune, mes Dames, qu'Amour engendre à ses vassaux pour vne douceur dix mil amertumes. Toutesfoys il peult aussi estre cause (quand il est bien conduit) de faire naistre vn plus grand bien, mais que les personnes qui se laissent tumber en ses latz ne demeurent trop longuement aueugles: ains comme resueillez d'un somme dangereux, & qui fasche les dormans, se r'asseurent vn peu au chemin de vertu, pour iouir de la recompense qu'on reçoit de bien faire.

Der Bekehrungsversuch wird ganz fadenscheinig motiviert²³, und es bleibt völlig ungeklärt, wie der Liebhaber mit der doch so gut bewachten Geliebten ohne Schwierigkeiten ausgedehnte ‚Religionsgespräche‘ führen kann. Noch mißglückter ist die Bekehrung selbst mit Hilfe des nackten mohammedanischen Täuflings, vom zweifelhaften religiösen Wert und ritueller Unkenntnis ganz zu schweigen.

Löst man das Thema aus seiner bürgerlichen und religiös-legendären Sphäre, in die es der Autor der *Comptes* getaucht hat, ersetzt man den Spaziergang von einer römischen Straßenecke zur anderen durch einen gefahrvollen Abenteuerritt nach Zypern oder Polen und den Religionsdisput durch ein ritterliches Turnier um eine Prinzessin und die aus der Welt des Kaufmanns stammende Kiste durch ein wunderbareres Hilfsmittel, so finden sich gleich zwei analoge Erzählungen:

²¹ Ihr Haupteinwand gegen das Christentum, die Mißachtung des Beschneidungsgebots, wird erst dadurch ausgeräumt, daß sie der christlichen Taufe eines Mohammedaners(!) beiwohnt: „Et comme ce Turc eust esté mis nud sur les fons le contemplant homme si beau & bien formé, print trop plus grand plaisir à regarder tous les membres & parties d'un corps si parfait que la grandeur des ceremonies qu'on y faisoit. [...]“ „Mon amy (respond la dame) ie n'auois iamais veu ne cogneu telles choses si bien à mon plaisir, & confesse asseurement que ceste circoncision est inutile [...]“

²² Motif K 1342: Entrance to Woman's Room by Hiding in Chest, vgl. auch von der Hagen, Gesamtabenteuer, II, S. XXXVIII–XL, und verschiedene Geschichten aus *1001 Nacht*.

²³ „Le Gentilhomme ayant si bien chassé & mieux prins, craignant que ceste execution, ou par quelque grosseesse, ou autre inconuenient, ne vint à la cognoissance des hommes dont il pourroit tomber en vne rigueur de iustice s'efforça de persuader sa dame de renoncer à la loy superstitieuse des Iuifz.“

2. b) Die ‚Comptes du Monde Adventureux‘

In der mittelhochdeutschen *Vom Junker und seinem Knecht Heinrich*²⁴ gewinnt ein in unermüdlichem Ritterdienst verarmter Junker im Turnier die Königstochter und das Königreich von Zypern. Vor dem Turnier nimmt er einem Vogel einen Stein ab, der ihm die Gabe verleiht, Vogelgestalt anzunehmen und die umkämpfte Schöne schon vor dem Turniersieg mehrfach genauer kennenzulernen. Im Gegensatz zur Novelle Straparolas²⁵, wo der verstorbene Adoptivsohn Furtunio von einem dankbaren Adler die Verwandlungsgabe erhält und die Besuche bei der Geliebten nicht dem Vergnügen dienen, sondern der Ausstattung mit Geld, um im Turnier bestehen zu können, stört in der mittelhochdeutschen Erzählung das Verwandlungsmotiv eher, als daß es wie bei Straparola sinnvoll eingeordnet wäre und den Handlungsablauf förderte.

Der Schritt vom märchenhaft poetischen Liebhaber als Adler²⁶ zum prosaischen in der Kiste scheint größer als er in der literarischen Überlieferung ist:

Den Beweis dafür liefert der kaiserliche Prinz Arrighetto aus einer Novelle des Ser Giovanni Fiorentino²⁷, der Helena, die Prinzessin von Aragonien, dadurch gewinnt, daß er sich in einem kunstvoll geschmiedeten goldenen Adler²⁸ — einem Mittelding zwischen Vogel und Kiste — verstecken und der Prinzessin schenken läßt. Das Übernatürliche des Märchens, ohne das der arme Märchenheld der mittelhochdeutschen Versnovelle und Straparolas nicht zum Ziel seiner Wünsche, der Prinzessin, zu gelangen vermag, hat in den Augen eines Renaissanceautors ein mächtiger Prinz und Kaisersohn nicht mehr nötig, er kann zu realistischeren Hilfsmitteln greifen. Doch schimmert durch die poetische Konstruktion des in einem goldenen Adler versteckten Liebhabers noch die ehemals märchenhafte Verwandlung in einen Vogel hindurch.

²⁴ V. d. Hagen, Gesamtabenteuer, III, S. 197—255 (Nr. LXIV: „Historie von eim' edelmann und sînem knechte Heinrich“).

²⁵ III, 4: „Fortunio per una ricevuta ingiuria dal padre e dalla madre putativi, si parte; e vagabondo capita in un bosco, dove trova tre animali da' quali per sua sentenza è guidardonato; indi, entrato in Polonia, giostra, ed in premio Doralice figliuola del Re in moglie ottiene.“

²⁶ Motif D 641.1: Lover as bird visits mistress; D 620: Periodic Transformation.

²⁷ Ser Giovanni Fiorentino, *Pecorone* IX, 2 (1378): „Arrighetto, figliuolo dell'imperadore, nascoso dentro un'Aquila d'oro entra in camera della figliuola del re d'Araona, e, fatto accordo con essa, la porta per mare in Alamagna. Guerra che ne avviene, e la pace fatta per ordine del Papa sotto pena d'escomunicazione.“ Vergleiche Aa/Th Typ 854: The Golden Ram.

²⁸ Motif K 1341; vgl. B/P I, 446.

Mit seinem Vordringen bis zum Schlafzimmer der Geliebten und der geheimen Heirat ist es bei ihm ebensowenig wie in den übrigen genannten Versionen getan. Zwar folgt weder ein Religionsdisput noch ein Turnier, sondern nach der Flucht des Pärchens rücken die Heere der beiden Väter gegeneinander und können nur durch die diplomatische Vermittlung des Papstes versöhnt werden.

Die Verwendung des Tricks mit dem Adler dürfte der Sohn des Kaisers, unzulässig historisch betrachtet, nicht nötig gehabt haben (ein Zweifel, der durch das versöhnliche Ende bestätigt wird), ebensowenig wie die Flucht und die anschließend breit geschilderten kämpferischen Bemühungen um das junge Glück. Diese Unwahrscheinlichkeiten erklären sich ebenso wie die störenden Teile der mittelhochdeutschen Versnovelle, in der die Funktion der Verwandlung in Vogelgestalt nicht mehr recht ersichtlich ist, und des *Compte* mit seiner zweifelhaften Bekehrung, aus dem zugrunde liegenden Märchentyp²⁹ zu dem mit Abwandlungen der *Lai Yonec* der Marie de France³⁰ und der *Oiseau bleu* der Madame d'Aulnoy — um nur die bekanntesten Versionen zu nennen — gehören.

Dort spielt sich das Märchengeschehen in zwei Episoden ab:

Ein Königssohn kommt heimlich als Vogel zu einem schönen Mädchen geflogen und nimmt, sobald er bei ihr ist, seine wahre Gestalt an; er wiederholt seine Besuche, bis er auf Betreiben der Schwestern (oder anderer Verwandten), die das Verhältnis entdeckt haben, bei seiner Ankunft, noch in Vogelgestalt, schwere Verwundungen durch Messer (zerbrochenes Glas oder Dornen) erleidet und in sein Königreich zurückfliegt. Seine Geliebte zieht aus, ihn aufzusuchen, erfährt unterwegs, wie seine Wunden geheilt werden können, gelangt zu ihm und macht ihn gesund.³¹

Die Zweiteiligkeit des Märchenstoffes, die den mit Hilfe der Verwandlung errungenen Besitz der Geliebten wieder gefährdet und erst nach neuerlichen Bemühungen sichert, findet sich in allen oben besprochenen literarischen Versionen. So folgt in der mittelalterlichen Versnovelle und bei Straparola³² nach den geheimen Besuchen bei der Geliebten das

²⁹ Aa/Th 432: The Prince as Bird (I. The Bird Lover, II. The Lover Wounded, III. The Lover Healed); vgl. B/P II, 261 ff. Zum *Lai Yonec* vgl. R. Köhler, in: *Die Lais der Marie de France*, ed. Warnke, S. CXLV—CXLIX; und W. Hertz, a. a. O., S. 380.

³⁰ Die Rache des nachgeborenen Yonec ersetzt die Heilung des Helden durch seine Geliebte im Märchen.

³¹ Nach R. Köhler, a. a. O., CXLVII.

³² Straparola fällt dadurch etwas aus dem Rahmen, daß er in dem Bestreben, das Geschehen möglichst märchenhaft zu gestalten, das Thema noch um die Episoden eines fremden Märchentyps (Aa/Th Typ 316: The Nix of the Mill-

2. b) Die *Comptes du Monde Adventureux*

Turnier, bei Ser Giovanni Fiorentino wie im Märchen die Flucht und zusätzlich breit ausgewalzte Kriegsvorbereitungen und beim bürgerlich moralisierenden A. D. S. D. — da ihm Turniere und Ritterschlachten nichts mehr sagen — der religiöse ‚Feldzug‘ zur Bekehrung seiner jüdischen Geliebten zum rechten Glauben.

Die Gewichte werden dabei jeweils verschieden auf die beiden Teile der Erzählung verteilt. Die frühen Texte gefallen sich, ihrer Zeit entsprechend, in einer breiten Schilderung von Rittertaten. Im mittelhochdeutschen wird der Abschnitt, der die Verwandlung in einen Vogel bringt, derart vernachlässigt, daß das Motiv fast blind bleibt. Noch bei Ser Giovanni Fiorentino nimmt die Sammlung der Heere, die Aufzählung der Helden und ihrer Waffengänge doppelt soviel Raum ein wie die Bemühungen des Prinzen um die Schöne mit Hilfe des goldenen Adlers. Doch ist hier dieser erste Teil viel lebendiger als der eintönige und konventionelle folgende.³³

Im gegenüber den anderen Versionen späteren *Compte* ist der zweite Teil schon bedeutend geschrumpft und hält dem ersten nur noch knapp das Gleichgewicht. So verlagert sich im Laufe der historischen Entwicklung das Interesse am ursprünglichen Märchenstoff von dessen kämpferischem zweiten Abschnitt auf den ersten mit dem Liebesabenteuer.

Wieder zeigt sich der schon mehrfach beobachtete Vorgang, daß aus mehreren Episoden eines Märchens in der Novelle möglichst nur der Teil erhalten bleibt, der einen erzählerischen Höhepunkt — hier ein galantes Abenteuer — markiert und wie sich bei gleichzeitig fortschreitender Eliminierung des Wunderbaren die Erzählung auf einen Verführungstrick konzentriert.

Eine ganz konsequente Modellierung des Stoffes nach den Erfordernissen der Renaissance-Novelle verzichtet kurzerhand auf den zweiten Teil, dessen stückweise die Einheit der Erzählung störende Existenz aus der traditionellen Formung des Stoffes erklärt wurde, und beschränkt sich darauf, den Trick mit der Kiste — die Erinnerung an einen Adler ist längst verblaßt — als einen unter die vielen einzureihen, mit denen die

pond; vgl. B/P III, 322 ff.) erweitert, so daß noch eine Vorgeschichte — der Held wird unwissentlich von seinem Vater einer Nixe versprochen (vgl. *Liomburno*) —, und wie er die Hilfe dankbarer Tiere erhält, erzählt wird. Auch die spätere Trennung von der Geliebten und seine mühselige Befreiung aus der Gewalt der Nixe gehören zu diesem anderen Märchentyp. So erzielt Straparola ein der Märchenform angepaßtes Gleichgewicht zwischen den verschiedenen Episoden seiner Märchen-Novelle.

³³ Auch die Überschrift zeugt von der größeren Bedeutung des ersten Teils.

Zahl der gehörnten Ehemänner vermehrt wird³⁴; war doch bei Marie de France der Hüter der bewachten Frau schon nicht mehr der Vater wie im Märchen, sondern die traditionelle Spottgestalt des alten eifersüchtigen Ehemannes.³⁵

Sieht man von den Märchenschwänken ab, so gibt es bei A.D.S.D. keine von ihm zu Novellen verarbeiteten Märchen. Diejenigen aus den zuletzt besprochenen Erzählungen waren schon längst vor dem Autor der *Comptes* ihres Märchencharakters entkleidet und in eine mehr oder weniger realistische Geschichte verwandelt worden. Gibt es in der wohl von A.D.S.D. selbst zusammengestellten zweiten Novelle vom Liebhaber in der Kiste Ungeschicklichkeiten im Aufbau, so zeigten die von Masuccio übernommenen keine kompositorischen Mängel. In ihnen war die Einschmelzung des alten Stoffes in die neue Form der Novelle gelungen. Für die Schwäche des A.D.S.D. bezeichnend ist der mehrfach festgestellte Widerspruch zwischen den Novellen und ihrem jeweiligen Rahmen, zu dem der Autor von seinem Bedürfnis zu moralisieren verleitet wurde.³⁶

³⁴ Das ist der Fall in Straparolas IV, 2: „Erminione Glaucio ateniense prende Filenia Centurione per moglie; e divenuto di lei geloso, l'accusa in giudicio: e per mezzo d'Ippolito suo innamorato viene liberata, ed Erminione condannato.“, wo allerdings auf den Verführungstrick mit der Kiste noch das gerichtliche Nachspiel mit einem Meineid à la *Tristan und Isolde* folgt.

³⁵ Könnte eine andere Entwicklungsreihe des Stoffes — ein Vogel als Symbol des alle Hindernisse überwindenden Liebhabers — dem Lai *Laüstic* der Marie de France, dem 121. Kapitel der *Gesta Romanorum*, dem „usignuolo“, den Ricciardo Mainardi und Catarina Valbona (*Dekameron* V, 4) singen lassen, und vielen Volksliedern (vgl. B/P II, 261, Anm. 2) zugrunde liegen?

³⁶ Besonders deutlich ist dieses Bedürfnis, das ihn das, was er wirklich erzählt hat, übersehen läßt (vgl. Fr. Redenbacher, a. a. O., S. 52) in der 36. Novelle, die im Zusammenhang mit der 70. des *Heptaméron* erwähnt wurde (s. o. S. 95, Anm. 58). Während Masuccio am Ende der Novelle das passende Problem aufwirft, ob der junge Mann seinem Freund von dem Liebesabenteuer mit der unbekannten Dame erzählen durfte oder nicht, heißt es am Ende des *Compte*: „Cognoisses, mes Dames, la sottise de ceste ieune Dame, qui ayant preferé la gloire du monde à celle de sa conscience, a perdu l'vne & l'autre: & cuydant fuir le scandalle d'vn est tombé en la mocquerie de tous“ (S. 23). Sein Bemühen, das gesellschaftliche Verhalten der Frau als abschreckendes Beispiel hinzustellen, läßt ihn ganz vergessen, daß sie klug genug war, dafür zu sorgen, daß sie als die Urheberin dieser Geschichte unbekannt blieb, sie also dem allgemeinen Spott gar nicht ausgesetzt sein konnte.

3. Die Erzähler der zweiten Jahrhunderthälfte

Die Jahre um die Mitte des 16. Jahrhunderts brachten tiefgreifende Veränderungen auf dem Gebiet der französischen Novelle. Nicht daß es an Novellenliteratur fehlte — im Gegenteil, sie wurde zahlreicher als in der ersten Hälfte des Jahrhunderts —, doch mit dem Tod von Bonaventure Des Périers (1544) und Marguerite de Navarre (1549) bleibt das Feld mehr als Jahrzehnt Übersetzungen aus dem Italienischen überlassen. Die *Comptes* (1555), die ja auch schon mehr als die Hälfte ihrer Erzählungen nur leicht verändert von Masuccio übernahmen, bilden dabei eine Art Übergangswerk von der schöpferischen Leistung zum bloß rezipierenden Übersetzen. Den Auftakt zu diesem Eindringen italienischer Novellen nach Frankreich in großem Umfang gab die neue, von Marguerite de Navarre in Auftrag gegebene *Dekameron*-Übersetzung von Le Maçon (1545)¹; 1549 folgte die zweite französische Übersetzung von Poggios *Facetiae*², 1556 Firenzuola³, 1559 die erste Auswahlsgabe Bandellos⁴, 1560 der erste Teil von Straparolas *Piacevoli Notti*⁵ und ab 1564 die große französische Bearbeitung der Novellen Bandellos durch Belleforest.⁶

Die in der gleichen Zeitspanne erschienenen original französischen Werke waren — von den 1558 posthum veröffentlichten *Nowvelles Recreations* Bonaventure Des Périers und dem *Heptaméron* abgesehen, nur Kompilationen schon früher erschienener Werke, ohne eigenständigen

¹ Die folgenden Angaben wurden weitgehend folgender Bibliographie entnommen: William F. J. DeJongh, A Bibliography of the Novel and Short Story in French, From the Beginning of Printing Till 1600, Univ. of New Mexico Press 1944 (Bibliographical Series, Vol. 1, No. 1).

² Die erste von Guillaume Tardif war schon nach 1477 erschienen.

³ Eine anonyme Übersetzung der *Prima veste de'discorsi degli animali* (1541).

⁴ Pierre Boaistuau, surnommé Launay, *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel*, Paris 1559; *Continuation des histoires* trad. par François de Belleforest, Paris 1559.

⁵ Erschienen 1550, übersetzt von Jean Louveau als *Premier livre des facetieuses nuicts*, Lyon 1560.

⁶ Der erste Band vereinigt noch die beiden Übersetzer von 1559 (s. Anm. 4); Bd. II—IV (1569); Bd. V (1570); Bd. VI (1582) und Bd. VII (1583) sind von Belleforest allein bearbeitet. Seine Vorliebe für heftige Schicksalsumschwünge und blutige Lösung des Handlungsknotens, die ihn die leichteren Novellen Bandellos eliminieren ließ, prägte den Geschmack der Novellenautoren entscheidend, auch derjenigen, die sich wie Yver und Poissonot gegen die Bandello-Mode wandten (vgl. G. Reynier, *Le Roman Sentimental*, S. 160; A.-M. Schmidt, *Histoires tragiques*, in: A.-M. Schmidt, *Etudes sur le XVIe siècle*, Paris 1967, S. 247—260).

literarischen Wert, nur darauf angelegt, ihren Verlegern einen Anteil an dem Verkaufsschlager *Novelle* zu sichern. Dazu gehören die beiden *Recueils* von 1555⁷ ebenso wie die *Joyeuses adventures*⁸, die vornehmlich die Adaptation der *Cent nouvelles nouvelles* durch La Motte Roullant ausschachten und die sie nur durch vereinzelte allgemein geläufige Novellen vermehrten.

Ganz aus italienischen Quellen zusammengestellt sind die *Joyeuses narrations*⁹, ohne daß sich der Herausgeber der Mühe eigener Erfindung unterzogen hätte. Seine Auswahl aus Boccaccio und Poggio ist dazuhin einseitig am gängigen Geschmack für Ehebruchsgeschichten ausgerichtet.¹⁰ Als die französische Novellistik nach diesem Schub italienischen Einflusses wieder einsetzte, hatte sich ihr Bild scheinbar völlig gewandelt.

Die *Dialogues* des Jacques Tahureau (1565) und die *Apologie pour Herodote* des Henri Estienne (1566) haben mit der herkömmlichen, am italienischen Vorbild geschulten französischen *Novelle* kaum mehr etwas gemeinsam. In den Titeln erscheint nicht einmal mehr der Begriff „nouvelle“.¹¹

Bestand die Kurzerzählung in der voraufgehenden Epoche trotz der unterschiedlichen Orientierung der Autoren — teils zum Religiösen (*Nov-*

⁷ *Recueil des plaisantes et facétieuses nouvelles recueillies de plusieurs auteurs*, Antwerpen 1555 und Lyon 1555; vgl. L. Loviot, in: *Revue des livres anciens* 1 (1913/4), S. 210.

⁸ *Les joyeuses adventures et plaisant facetieux deviz fort recreatif pour resiouyr tous espritz melancoliques. Augmenté de plusieurs autres nouvelles, non encores iamais imprimées*, Lyon 1555. Von 109 Erzählungen (108 Nummern) stammen 99 aus der Bearbeitung der *Cent nouvelles nouvelles* durch La Motte Roullant. Vgl. L. Loviot, a. a. O., S. 301—302; J. Bolte, *Les Joyeuses Adventures*. Ein französisches Schwankbuch des 16. Jahrhunderts, in: *Archiv* 150 (1926), 220—227. Die Ausgaben von Paris 1575 und 1577, Lyon 1582 und Paris 1602 variieren leicht im Umfang und in der Auswahl ihrer Vorlagen; vgl. L. Loviot, a. a. O., S. 210/211.

⁹ *Les joyeuses narrations advenues de nostre temps, Contenant choses diuises, pour la recreation de ceux qui desirent savoir choses honestes*, Lyon 1557 und 1596. Von 25 Novellen 17 aus dem *Dekameron*, 7 aus Poggios *Facetiae* und eine aus dem *Orlando furioso*; vgl. L. Loviot, a. a. O., S. 303/304.

¹⁰ In allen diesen Sammelwerken finden sich keine versteckten und schon gar keine offensichtlichen Märchen, es sei denn solche, die schon anlässlich ihrer Vorlage besprochen wurden. So erscheint zum Beispiel die besprochene 75. *Novelle* aus den *Cent nouvelles nouvelles* in der Bearbeitung La Motte Roullants (dort Nr. 74) als Nr. 76 in den *Joyeuses adventures*.

¹¹ Seit der *Dekameron*-Übersetzung und den *Cent nouvelles nouvelles* erschien „nouvelle“ mit wenigen Ausnahmen (Jeanne Flore und A. D. S. D.) immer im Titel, wenigstens als Adjektiv (Des Périers).

3. Die Erzähler der zweiten Jahrhunderthälfte

velles de Sens), zum Volkstümlichen (Philippe de Vigneulles, Nicolas de Troyes), zum Romanhaft-Abenteuerlichen (Jeanne Flore), teils zur formalen Prägnanz (Des Périers) — innerhalb eines mehr oder weniger ausgestalteten Rahmens aus deutlich gegeneinander abgegrenzten Einzelnovellen, die ein eigenes, volles Leben und eine fortschreitend individualisierte Handlungs- und Personengestaltung aufwiesen, so beobachtet man in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts neben dem unschöpferischen Eklektizismus der *Recueils* eine ganz andere, neue Richtung.

Schon bei Marguerite de Navarre zeigte sich, daß die Absicht, kulturelle und gesellschaftliche Probleme mit Hilfe von exemplarischen Novellen zu erörtern, die Auflösung der Einzelnovelle mit sich brachte.¹² Wie die Interpretation der 70. Novelle des *Heptaméron* und verschiedene Novellen der *Comptes* zeigten, verträgt sich die eigenständige Novelle teilweise nicht mehr mit dem künstlich aufgepfropften, moralisch didaktischen Rahmen.

Das Bedürfnis der Autoren zur Zeit der Religionskriege, ihre menschlichen, religiösen, politischen und gesellschaftlichen Probleme zu diskutieren und beispielhaft darzustellen, führte dazu, daß das Hauptgewicht der Erzählung in den immer mehr wuchernden Rahmen verlagert wurde und daß die Einzelnovelle und ihre lebendige, eigenwertige Gestaltung in den Hintergrund traten gegenüber einer Demonstration der Verdorbenheit der Gegenwart bei Noël du Fail, der Verkommenheit der römischen Kirche und ihrer Diener bei Henri Estienne und gegenüber essayistischen¹³ Betrachtungen über verschiedenste Gebiete bei de Cholières und Bouchet.

Die alten Novellenstoffe wurden immer allgemeiner bekannt und immer weniger einmalig und ‚unerhört‘ (d. h. sie waren meist schon mehrfach gehört worden) und verlangten daher auch nicht mehr nach einer der Einmaligkeit entsprechenden pointierten Gestaltung. So gerieten diese Werke in die Nähe anderer antikisierender literarischer Formen wie Essai (H. Estienne, N. du Fail, Bouchet), Dialog¹⁴ (du Fail, Tahureau) oder Symposion (Béroalde de Verville). Damit wird die Entwicklung umgekehrt, die die Kurzerzählung auf ihrem Weg vom mittelalterlichen Exempel zur Novelle zurückgelegt hatte.¹⁵ Die fortschreitende Verselb-

¹² Vgl. Redenbacher, a. a. O., S. 55/56.

¹³ Die Parallelen zu den etwa gleichzeitig entstandenen *Essais* von Montaigne sind formal und thematisch zahlreich.

¹⁴ P. Lohr (Le Printemps d'Yver und die Quelle zu Fair Em, Berlin 1912 [Literarh. Forsch. 49], S. 12) führt zahlreiche, um die Jahrhundertmitte veröffentlichte Übersetzungen von italienischen Dialogwerken ins Französische an.

¹⁵ Vergleiche S. Battaglia, Dall'esempio alla novella, in: Filologia Romanza 7 (1960), 22—84.

ständigung der nur zur Illustration einer philosophischen oder moralischen Betrachtung erzählten Exempel wird nun durch eine gegenläufige Bewegung wieder aufgehoben: die inzwischen selbständige Novelle wird als beiläufig erwähnter Fall in ein umfangreiches essayistisches Rankenwerk integriert. Dieses Rankenwerk ist aber dem die „Kraft der gesellschaftlichen Form“¹⁶ verkörpernden Rahmen des *Dekameron* völlig entgegengesetzt, denn die Einordnung in bestimmte Themenkreise¹⁷ verschleiert nur mühsam den Eindruck eines chaotischen Sammeluriums.

Auf die sattsam bekannten und seit Jahrzehnten, ja Jahrhunderten immer nur neu variierten Novellenstoffe wird lediglich sehr verkürzt und kursorisch hingewiesen, es genügt der Name des Helden, ein hervorstechendes Handlungsmerkmal der Erzählung¹⁸ oder es wird, wenn es hoch kommt, ein mageres Handlungsskelett serviert.¹⁹

Daß in solchen Werken kein Platz für Märchen mehr bleibt, versteht sich von selbst, da sein Wesen zu seiner Verwirklichung eines die Weltordnung wiederherstellenden, in sich geschlossenen Geschehnisablaufes bedarf. Zudem äußerte sich in den damaligen kriegerischen Zeiten der Glaube an das Wunderbare weniger versöhnlich als im Märchen, dafür aber sensationslüsterner in Gestalt von Ungeheuerlichem und Monströsem. Diesem Bedürfnis kommt die Prodigienliteratur entgegen, die in Frankreich vornehmlich durch die *Diverses Leçons* des Claude Gruget (eine 1552 erschienene Übersetzung der *Silva de varia lección* des Pedro Mexia von 1540) und die *Histoires prodigieuses* des Pierre Boaistuau und seiner Nachfolger vertreten wird.

Das Aufkommen dieser Gattung, Kompilationen von Geschichten über Mißgeburten, Werwölfe, Meeresungeheuer, Hermaphroditen, Weissagungen, Grausamkeiten und Sensationen aller Art, deren Durcheinander nur mühsam unter thematischen Gesichtspunkten in einzelne Kapitel gefaßt

¹⁶ E. Auerbach, a. a. O., S. 7, und Kapitel I zur Funktion und Geschichte des Rahmens. Der dörfliche Rahmen bei Noël du Fail und die Rahmen bei Bouchet, de Cholières und Béroalde de Verville könnte man als eine Spätform des von Auerbach für die frühe französische Novelle als charakteristisch festgestellten „häuslichen“ Rahmens erklären.

¹⁷ Zum Beispiel in de Cholières *Matinées*: I. „De l'or et du fer“, II. „Des loix et de la medecine“, III. „Des mains des advocats“, IV. „Des Chastrez“, V. „Des laides et belles femmes“ etc.

¹⁸ Wie in den Hinweisen Noël du Fails auf verschiedene Märchen (siehe unten S. 123, Anm. 4).

¹⁹ Vergleiche die Wiedergabe von *Dekameron* X, 9 in der fünften *Sérée* Bouchets (siehe unten S. 130).

wird, muß in enger Verbindung mit den Veränderungen in der novelistischen Literatur gesehen werden.

„Es fällt auf, daß die Blüte der Prodigienliteratur mit den Glaubenskriegen in Frankreich zusammenfällt. Die politischen und religiösen Wirren hatten soziales und religiöses Elend, einen Zerfall der Kultur zur Folge, der dem Wunderhunger und dem Aberglauben reiche Nahrung bot. Eine weitere Parallele ergibt sich zur Geschichte der Novelle. Die um die Jahrhundertwende in Frankreich zur Blüte gelangte Novellenliteratur degeneriert unter dem Einfluß dieser Prodigienliteratur oder anders ausgedrückt, die gleichen sozialen und historischen Gründe, die der Prodigienliteratur förderlich waren, trugen dazu bei, die von einem geordneten gesellschaftlichen Gefüge abhängige Novellenliteratur zu zerstören.“²⁰

Die Tatsache, daß die in den „essayistischen“ Werken nur kurz angesprochenen Novellenstoffe allgemein bekannt waren, mag den Schwund der Novellen beschleunigt haben, kann jedoch nicht der Hauptgrund dafür sein, wie Redenbacher²¹ meint. Stofflich Neues wurde den Novellenlesern auch seither kaum je geboten, der Reiz der Neuheit lag auch schon bei Boccaccio in der Art, Bekanntes neu zu gestalten.

Das eben gezeichnete Bild, das die (spärlichen) Forschungen zur zweiten Jahrhunderthälfte bieten, ist aber einseitig, da ein Großteil der tatsächlich erschienenen Werke einfach übergangen bzw. nur nebenbei erwähnt wird.²² Die seitherige französische Novellentradition überlebte sich weder so leicht noch starb sie tatsächlich unter dem Eindruck der geschichtlichen Ereignisse mit einem Schlag aus, sondern die französischen Autoren fühlten sich im Gegenteil durch das Übergewicht des italienischen Einflusses herausgefordert.²³ Dem guten halben Dutzend essayistischer Erzählwerke

²⁰ R. Schenda, Die französische Prodigienliteratur in der 2. Hälfte des XVI. Jahrhunderts, Diss. München 1961 (Münchener Romanistische Arbeiten XVI), S. 137; vgl. außerdem vom gleichen Verfasser: Französische Prodigienchriften aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: ZfSL 69 (1959), S. 150—167.

²¹ Fr. Redenbacher, a. a. O., S. 68: „Es war den Novellenstoffen der Reiz der Neuheit verlorengegangen, und so teilten sie auch den Erzählern keinen Antrieb zu vollgewichtiger epischer Darstellung mehr mit.“

²² Ihre Entdeckung und kurze Würdigung verdanken sie fast alle dem Bibliographen L. Loviot in der Revue des livres anciens. Mehr als ein, zwei kurze Erwähnungen findet man auch nicht bei G. Reynier, a. a. O.; summarische Urteile bei P. Jourda in seiner „Préface“ zu den Conteurs (Bergier, du Cros und Philippe le Picard werden nicht einmal genannt), a. a. O., S. IX—XLVI.

²³ Wie sie übrigens dann auch durch die aus Spanien eindringende realistische und pastorale Literatur schöpferisch angeregt wurden (zum Beispiel durch die vielbändige *Amadis*-Übersetzung des Nicolas de Herberay und seiner Fortsetzer ab 1540).

stehen ebenso viele traditionelle Sammlungen von Einzelnovellen gegenüber. Wenn diese sich auch an Umfang nicht mit jenen messen können, so doch sicher an erzählerischer Qualität.

Ein Grund für die geringe Beachtung, die diese Sammlungen gefunden haben, mag der sein, daß bis auf einige Auszüge keine in einer modernen Ausgabe vorliegt und ihre Autoren durch keine anderen Werke hervorgetreten sind. Zudem paßten sie weder in eine geistes- und kulturgeschichtliche Literaturgeschichtsschreibung, da sie den geänderten geschichtlichen und geistigen Verhältnissen nicht mit neuen literarischen Formen begegneten, sondern weitgehend an den alten festhielten und sie vervollkommneten, noch paßten sie aus dem gleichen Grund in eine Literaturbetrachtung, die ihr Augenmerk in erster Linie auf den formalen Fortschritt einer Gattung richtet.

Die Anzahl der novellistisch bearbeiteten Märchen nimmt in der zweiten Jahrhunderthälfte weiter ab. Sieht man einmal von Philippe le Picard ab, so handelt es sich um eine kontinuierliche Entwicklung von den volkstümlicheren und daher märchenreicheren Sammlungen des Jahrhundertanfangs über die gebildeteren der Jahrhundertmitte, deren spärliche Märchenstoffe durch die zum Teil mehrfache literarische Umgestaltung kaum mehr als solche wiederzuerkennen waren, bis zu den Werken, die im folgenden besprochen werden sollen.

Neben den einer Gruppe von Autoren gemeinsamen Gründen, etwa die formale Gestaltung bei den essayistischen Werken oder inhaltliche Präferenzen wie das Überwiegen tragischer Geschichten im Gefolge der Bandello-Mode bei den Verfassern von Einzelnovellen, fallen persönliche Eigenarten nur unwesentlich ins Gewicht.

a) Verfasser traditioneller Sammlungen von Einzelnovellen:

JACQUES YVER, JEAN BERGIER, ROMANNET DU CROS, PHILIPPE LE PICARD,
BENIGNE POISSENOT, GABRIEL CHAPPUYS, VERITÉ HABANC

Der Erfolg der Novellen Bandellos in Frankreich ließ JACQUES YVER nicht ruhen, die literarische Ehre seiner Nation zu verteidigen¹, und er verfaßte daher — indem er seinen Namen für ein Titelwortspiel nützte —

¹ Im Widmungsbrief heißt es: „[...] et afin de venger l'outrage que lors elles firent à mon cœur, le sincère zèle que j'ai à l'honneur de ma patrie (lequel je vois aucunement violé) m'a donné envie et hardiesse d'essayer à montrer que nous ne sommes point plus stériles en belles inventions, que les étrangers, et qu'avons bien de quoi recréer et soulager l'ennui qu'apporte l'oisiveté par les discours nés en France et habillés en françoise.“

seinen *Printemps d'Yver*², der auf dem Schluß Lusignan spielt, das mit seinen vielfältigen Annehmlichkeiten drei jungen Edelleuten Zuflucht vor den Wirren der Religionskriege gewährt, und in dessen Gärten und Gemächern sich die Schloßherrin mit ihren Gästen und ihrer Tochter Marie und der Nichte Marguerite die Zeit angenehm vertreiben.

Innerhalb der französischen Tradition knüpft er am ehesten an Jeanne Flore an, mit der er den romanhaften Zug und die damit zusammenhängende Breite des Erzählens gemeinsam hat, die durch zahlreiche humanistisch gelehrte Exkurse, Tanzlieder und Sonette noch erheblich gedehnt wird. Eine ähnliche Ausweitung erlebt auch der Rahmen, der mit eigenen umfänglichen Schilderungen von Diskussionen und Träumen den Geschichten gleichwertig gegenübersteht.³

Abgesehen vom Feenschloß Lusignan⁴ und der „märchenhaft“ schönen Umgebung erinnert nichts an das Märchen, der Rahmen mit seinem bukolischen Frieden inmitten unruhiger Zeiten aber an das *Dekameron*, zu dessen Erzählungen des vierten Tages die Geschichten Yvers am besten passen. Die fünf, an fünf Tagen erzählten, etwas langatmigen Novellen⁵ schildern nämlich bis auf die letzte tragische Liebesschicksale, in denen der Zufall recht grausam und mit System waltet.

Als Beispiel mag die zweite, in Mainz spielende Geschichte von Herman und Fleurie dienen⁶:

Der in Fleurie verliebte, aber verschmähte Kommiss Ponifre schwängert die vorher hinterlistig berauschte Fleurie, die ihren Reinheitswahn so weit treibt, sich durch das gleiche Mittel zu richten, das ihre Schande verursacht hat: sie trinkt siedend heißen Wein. Der nach dem angeblichen Tod seiner Gattin Carite zu seiner früheren, inzwischen rehabilitierten Verlobten eilende Herman erfährt ihren Selbstmord kurz vor seinem Ziel und stirbt vom Schlage getroffen.

Die Häufung unglücklicher Zufälle bietet eine Art negatives Zerrbild des Märchens. Die dort gerade noch rechtzeitige Hilfe wird verkehrt in

² *Le Printemps d'Yver contenant cinq histoires, discourues par cinq journées, en une noble compagnie, au chasteau du Printemps* par Jacques Yver, seigneur de Plaisance et de la Bigotterie, gentilhomme Poictevin, Paris 1572. Von der Beliebtheit des Werkes zeugen mehr als ein Dutzend Ausgaben bis 1618. Moderne Ausgabe in: *Les vieux conteurs français*, éd. par Paul L. Jacob, Bibliophile, Paris 1841 (*Le Panthéon litt.*). Teilweise veröffentlicht in: *Conteurs*, S. 1133—1274.

³ Der Einfluß der essayistischen Autoren ist auch hier spürbar.

⁴ Siehe oben S. 64, Anm. 62.

⁵ Die nach P. Lohr (a. a. O., S. 19 ff.) trotz der ablehnenden Haltung gegenüber Bandello doch alle bis auf die zweite auf diesen zurückgehen sollen.

⁶ *Conteurs*, S. 1143—1172.

die Katastrophe kurz vor dem endgültig rettenden Ziel, die sich immer wieder durchsetzende naiv-gerechte Ordnung in eine konsequent ihrem bösen Ende zutreibende Unordnung.

Man könnte vielleicht versucht sein, Yvers Gefallen an Greueln und dramatischen Todesarten mit dem Märchen in Verbindung zu bringen. Doch ist Grausamkeit im Märchen nicht Selbstzweck, sondern immer funktional, das heißt, in Fässern zu Tode gemarterte Übeltäter erleiden nur die von ihnen selbst für andere vorgeschlagene Todesart, ohne daß auf ihre Leiden näher eingegangen würde, man sieht bei Blaubart Leichen, weidet sich jedoch nicht rührselig und sensationslüstern zugleich an ihrer Hinrichtung wie Yver, der entsprechende Szenen mit Genuß in schwülstigem Stil grell ausmalt, um zu rühren und erschauern zu lassen.

De là tournant la face vers son feu advisa le vin qui bouilloit à grosses undes, parquoy en haste, ferme son papier, duquel l'escriture achevoit par son nom, et d'une main mourante le cache au sein de son petit popelin, qu'elle (par une infinité de baisers) arrosa de tièdes larmes, puis se levant dit: [...] toy (meschant corps) pour avoir esté si traistre à ton Seigneur tu mourras, et mourras par la chose mesme dont tu as forfait. Adonc d'une constance forcenée et quasi furieuse print le vaisseau où le vin bouillonnoit, lequel elle avalla tout plain jusques à la dernière goutte, sans s'esmouvoir de rien pour l'extrême douleur jusques à ce que les intestins rostis par ceste desmesurée ardeur se restroissirent et desrompirent de telle violence, qu'il fallut que la mort vint en haste mettre paix entre eux, chassant la belle ame de son pénible corps, pour la mettre en gloire et felicité eternelle. (S. 1162—1163)

Nicht nur zu Bandello lassen sich Verbindungslinien ziehen, sondern auch zu Marguerite de Navarre, deren besprochene 70. Novelle etwa einen zwar tragischen Charakter, aber noch nicht den — wohl nicht zuletzt unter dem Eindruck der Religionskriege — hoffnungslos fatalistischen und grausamen der Geschichten Yvers zeigt, sondern ihren Personen wenigstens noch Teilerfolge und zeitweiliges Glück beschert. Außerdem bleibt bei Marguerite de Navarre ein Übergewicht an glücklich endenden Erzählungen bestehen, die der von der Renaissancenovelle mit Vorliebe gestalteten klugen bis raffinierten Selbstbestimmung zum Sieg verhelfen, indem ihre Helden noch das widrigste Schicksal — wie das einer ertappten Ehebrecherin — zu den eigenen Gunsten zu wenden verstehen.

In dieser Tradition der Ehebruchs- und Klerikergeschichten stehen zwei seither fast völlig unbeachtete Sammlungen. Von den 13 Erzählungen der

rahmenlosen *Discours modernes et faccieux* des JEAN BERGIER⁷, die jeweils mit einer moralisierenden Einleitung versehen sind, übernehmen die im folgenden Jahr erschienenen *Nouveaux recits ou comptes moralisez* des Du Roc Sort Manne, alias ROMANNET DU CROS⁸, fünf. Nach einer zu einer „Epistre aux dames“ zusammengeschrumpften Rahmenerzählung bemüht er sich, in seinen 23 Novellen allzu anzügliche Geschichten über Klerus und Religion zurückzudrängen zugunsten harmloser „bons tours“.⁹

Ganz eigene Wege geht PHILIPPE LE PICARD mit seiner *Nouvelle fabrique*.¹⁰ Er hat jeglichen novellistischen Wahrheitsanspruch abgestreift und erhebt das „omnis homo mendax“ zum Motto. Je unwahrscheinlicher die Geschichte, um so besser. Er stellt sich in die Tradition der phantastischen Literatur und verspottet die Sensationslust und Leichtgläubigkeit seiner Mitwelt.¹¹ Philippe le Picard stellt das — allerdings todernst gemeinte — Unterfangen Henri Estiennes¹², die Unwahrscheinlichkeiten bei Herodot mit Hilfe der unerhörten Ereignisse seiner Zeit als wahr zu beweisen, auf den Kopf, indem er ausführt: „Pourquoi ne pui-je pas, par vostre foy et la mienne, aussi dire verité en pensant mentir, comme plusieurs afferment verité et mentent plus puant que vieux diables?“ (S. 8).

⁷ *Discours modernes et faccieux des faicts aduenus en diuers pays pendant les guerres ciuiles en France*, par I. B. S. D. S. C. [Jean Bergier, Sieur de Saint-Clément], Lyon 1572; vgl. L. Loviot, a. a. O., S. 304/307.

⁸ Du Roc Sort Manne [Romannet du Cros], *Nouveaux recits ou comptes moralisez, ioinct a chacun le sens moral*, Paris 1573; Nr. 11, 13, 14, 15, 16, entsprechen den Nummern 2, 1, 12, 6, 10 bei Bergier.

⁹ Die Geschichten werden von Edelleuten erzählt gedacht, die sich während der Religionskriege nach Chambéry geflüchtet haben. „Après auoir leué la main pour asseurer qu'ils ne reciteroyent aucune chose [...] vieille, prinse aux escripts de certains calumniateurs & detracteurs, qui ne se sont contentez de blasonner les humains vivans, gens de bien & de vertu, ains sont attaquez aux saincts glorifiez, disant d'iceux des choses plus abhominables, que ie m'esmerueille comme on a voulu permettre tels liures auoir esté mis en lumière [...]“ („Epistre aux dames, Discours aux Dames sur le contenu en ce Liure.“).

¹⁰ *La nouvelle fabrique des excellens traits de verité. Livre pour inciter les resueurs tristes et melancoliques à vivre de plaisir*, par Philippe d'Alcripe [le Picard], Sieur de Neri [Rien] en Verbos [en bourse] (Paris) 1579; zitierte Ausgabe: ed. P. Jannet, Paris 1853 (Bibl. Elz.); Vgl. R. Schenda, Philippe le Picard und seine Nouvelle Fabrique, Eine Studie zur französischen Wunderliteratur des 16. Jahrhunderts, in: ZfSL 68 (1958), 43—61; ders., Die französische Prodigienliteratur, a. a. O., S. 97—102.

¹¹ R. Schenda (Die französische Prodigienliteratur, S. 102) sieht in ihm einen Kritiker der Prodigienliteratur.

¹² Henri Estienne, *Apologie pour Hérodote*, 1566, s. u. S. 124 ff.

Die ohne einen verbindenden Rahmen aneinandergereihten Erzählungen unwahrscheinlicher Fähigkeiten von Mensch und Tier und verschrobener Einfälle haben mit dem Märchen zwar die Unwahrscheinlichkeit der Ereignisse gemein, aber nicht dessen Einstellung zu diesen Ereignissen. Wirken innerhalb eines Märchens auch die unerwartetsten Vorfälle durchaus natürlich und normal, so geht im Gegensatz dazu das Bestreben Philippe le Picards dahin, zwar auch in selbstverständlichem Ton die scheinbar natürlichsten Dinge von der Welt zu erzählen, dabei aber die Unwahrscheinlichkeiten derart zu häufen, daß aus dieser übergroßen Spannung nur das befreiende Lachen herausführt.¹³

Obwohl es unter seinem Motto von wunderbaren Ereignissen wimmelt, erzählt er nur drei dem Zauber-Märchen nahekommende Geschichten, die das ursprüngliche Märchen nur fragmentarisch wiedergegeben oder wie die schon betrachtete Nr. 93 von den drei Burschen, die ihre von Feen freigestellten Wünsche nur zu ihrem gegenseitigen Schaden anwenden, zum Schwank verzerren.¹⁴

Die erste Geschichte („De trois freres, excellens ouvriers de leurs mestiers“¹⁵) basiert auf dem Märchen von den drei Brüdern, die der arme, nur sein Haus besitzende Vater in die Welt hinausschickt, damit derjenige, der es in einem Handwerk zur größten Vollkommenheit brächte, dann das Erbe zugesprochen erhielte. Nachdem alle drei Brüder Proben außergewöhnlichen Könnens abgelegt haben, erhält schließlich der jüngste die ausgesetzte Belohnung.¹⁶

Da es Philippe le Picard nur darum zu tun ist, die unwahrscheinlichen Fähigkeiten der drei (einen Hasen im Laufen zu rasieren, ein Pferd im Galopp zu beschlagen, den Regen mit einem Degen abzuhalten) anzubringen, vergißt er darüber den Märchenschluß und endet abrupt mit der Darstellung der Fertigkeiten des Jüngsten, des Fedters, obwohl der Vater zu Beginn des Wettkampfs ausdrücklich von einer Entscheidung zwischen den dreien sprach.¹⁷

¹³ Stilistisch äußert sich solche Spannung mit Vorliebe in Paradoxa nach dem Schema: „Dunkel war's, der Mond schien helle!“ Z. B. S. 25: „Depuis un an, ma mere grand, qui mourut il y a vingt ans, me conta devant hier [...].“

¹⁴ S. o. S. 64—66.

¹⁵ *La nouvelle fabrique*, S. 17—19.

¹⁶ Aa/Th Typ 654: The Three Brothers; B/P, III, 10—12 (zu Grimm, KHM Nr. 124 *Die drei Brüder*); D/T, II, 562 f. (drei Versionen, darunter die von Philippe le Picard).

¹⁷ „C'est que celuy d'entre vous qui sera trouvé le meilleur ouvrier de son mestier aura seul la maison“ (S. 18).

Der Ton der Erzählung ist betont märchenhaft („Du temps du Roy Pernot, et de la Roynie Gilette, il fut un homme en nostre village, nommé Simonnet, lequel avoit trois beaux garçons [...]“), und an vereinzelt Stellen läßt der Autor seine selbstparodistische Distanz zum Stoff durchblicken: die drei Söhne sind von der fünften(!) Frau und aus einem einzigen „Wurf“ („tout d’une ventrée“); auch die Formulierung des Vaters („Mes Enfants, cognoissant à veuë de nez que je suis sur le bord de ma fosse [...]“) steht in naiv-komischem Kontrast zum Ernst der Situation.

Ein „kleines Meisterwerk“ im Märchenstil nennt R. Schenda¹⁸ die 92. Novelle („D’un Escolier amoureux de la Fille du Soudan de Babylone“)¹⁹; doch handhabt der Autor in dieser Erzählung nicht nur mit großer Natürlichkeit und Leichtigkeit die Stilmittel des Märchens, sondern vertritt gleichzeitig seine Schulung an der Novellenliteratur. So gelingt es ihm, das Wunderbare durch den raffiniert ausgespielten Kontrast zum betont Realistischen parodistisch zu steigern.

In sagenhaften Zeiten, in denen es allerdings schon adlige Studenten in Paris gab, verliebt sich ein solcher allein durch die Betrachtung eines Bildes in die Tochter des Sultans von Babylon. Als ob es nichts Selbstverständlicheres gebe, erscheint bei ihm mit märchenhafter Präzision eine Schwalbe und bietet sich als Botin an. Doch wird dieses Märchenmotiv gleich wieder durch die damit verbundene, fast naturwissenschaftliche Akribie in seiner Bedeutung relativiert: das Verhalten des Vogels ist nicht nur funktionell richtig wie im Märchen, sondern auch noch biologisch. Es handelt sich daher nicht um einen beliebigen Vogel, für den vielleicht gar keine Veranlassung zu einem Flug in ferne Länder bestünde, sondern um eine Schwalbe, den Zugvogel par excellence, die kurz vor ihrer Rückreise in den Süden („es Indes“), nämlich Ende August („Le dernier jour du mois d’aoust“), nicht etwa einfach durch das Fenster hereinschwirrt und sich vor den Liebeskranken setzt, sondern ein zufällig vorhandenes Loch in der Scheibe passiert und — wenn auch leichtlich — gefangen werden muß. Ähnlich „vernünftige“ Erklärungen bis ins kleinste Detail, die hinterlistig die Unglaubhaftigkeit der Vergänge im großen verschleiern helfen sollen, gibt der Autor auch nach der Ankunft der Schwalbe bei der Prinzessin. Die Schwalbe wartet nach ihrem Eintreffen wie ein Liebhaber die Nacht ab und dringt dann durch den Kamin in das Zimmer des Mädchens ein; sie fliegt, wie es sich für einen Zugvogel gehört, auch erst wieder im Frühjahr mit dem Antwortbrief zurück.

¹⁸ Philippe le Picard, S. 55.

¹⁹ *La nouvelle fabrique*, S. 145—152.

II. Märchen in den französischen Novellensammlungen der Renaissance

Die Eindimensionalität (Lüthi), die den Märchenhelden das Wunderbare als selbstverständlich hinnehmen läßt, wird aufgebrochen durch das Erstaunen der beiden Liebenden über ihre Verbindung („considerant aussi le moyen merveilleux“). Auch besitzt der Escolier trotz des unsichtbar machenden und vor allerlei Gefahren schützenden Ringes, den ihm die Prinzessin mit ihrem Antwortbrief schickte, nicht mehr das Vertrauen des Märchenhelden in den Wundergegenstand und in die Hilfe zur rechten Zeit, denn er verkauft seine Bücher und Möbel, um zu Geld zu kommen, und pumpt dazuhin noch seinen Vater an. Er deckt sich einerseits mit Proviant für seine Reise durch die Wüste ein, findet aber auf der anderen Seite ohne jedes eigene Bemühen wie ein Märchenheld immer ein gerade segelfertiges Schiff mit richtigem Bestimmungsort im Hafen.

Auch der Stil entfernt sich von dem des Märchens. Im Märchen vom *Mädchen mit den Goldhaaren* etwa und noch im *Tristan* genügt ein Haar, um die Liebe des Helden zur unbekannten Trägerin zu entzünden; er braucht kein Bild und vor allem keinen anschließenden Liebesbriefwechsel — der Wunderring hätte dort auch ohne Begleitbrief als Liebeszeichen gereicht. Doch nicht nur in der Beobachtung der Zugvögelgewohnheiten und mit seinen Ansätzen zur psychologischen Begründung der gegenseitigen Liebe durchbricht Philippe le Picard die Flächenhaftigkeit des Märchens, sondern auch indem er Wert auf eine genaue Reiseroute legt und auf die Erkundigungen, die der vorsichtige Student über politische und soziale Verhältnisse, wie auch über die Sitten des gesuchten Landes einholt.

Dieser ‚Märchenheld‘ hat also durchaus „Umwelt“ und Spuren von „Innenwelt“ (Lüthi), und doch ist er gleichzeitig isoliert. Die Umwelt ist zwar in der Erzählwirklichkeit vorhanden, doch wirkt sie auf das Geschehen nicht entscheidend ein (z. B. als tragisches Hindernis), sie ist nur ausschmückendes erzählerisches Beiwerk, das den Märchenkern fast unverändert läßt. So wird schließlich, als die beiden Liebenden zueinander gefunden haben, weder der grausame Sultan noch die Aufpasserin der eingesperrten Prinzessin noch der Turm mehr erwähnt, kurz, die ganze feindliche Umwelt verschwindet einfach dadurch, daß die beiden sie vergessen: „De sorte qu'il fut si avant en son amour et bonne grace qu'elle en oublia du tout le Roi de Perse [den ihr bestimmten Ehemann] et tout les commandements et menaces du Soudan son pere. L'Escolier (par semblable) mit en oubly pere et mere, parents et amis, livres et estudes, pour servir sa Dame et Maistresse.“ Doch gerade dieses Vergessen unterscheidet das glückliche Ende dieser Erzählung von dem eines Märchens,

3. a) Benigne Poissenot

in dem der Held sein dauerndes Glück nur durch den Sieg über die widrigen Mächte gewinnt. Bei Philippe le Picard brauchte gar keine Weltordnung wiederhergestellt zu werden, denn für ihn war sie gar nicht gestört, es ging ihm nur um eine seltsame, zugegebenermaßen reizende Geschichte, die besonders effektiv mit dem alles um sich vergessenden Glück der beiden Liebenden schließen kann. Sie lebten daraufhin nicht glücklich und zufrieden . . ., sondern: „je pense qu'il y eut bien de folie“. Man sieht, Philippe le Picard war nicht nur ein Meister dick aufgetragener Lügengeschichten und derb schwankhaft verzerrter Märchen, sondern es gelang ihm als einzigem Erzähler der französischen Renaissance, einen Märchenstoff mit zarten Strichen so zu verändern, daß die märchenhafte Leichtigkeit und Atmosphäre erhalten blieb und gleichzeitig die wunderbaren Vorgänge nicht durch Übertreibung verzerrt, sondern durch Einfügen vergleichsweise realistischer Details in das rechte Licht des bewußt Märchenhaften und leicht Parodistischen gerückt wurden.

In BENIGNE POISSENOTS *Esté*²⁰, zeigt sich der Einfluß der essayistischen Erzählwerke stärker als bei Yver. Sein Rahmen schildert behaglich assoziierend und abschweifend in der Art eines Reiseschriftstellers die Unternehmungen und Unterhaltungen dreier Studenten der Jurisprudenz aus Toulouse, die auf dem Weg nach Spanien in der Gegend um Narbonne verweilen, den Fischern bei ihrer Arbeit zusehen, baden, in einem Kahn übernachten, Schlägereien ausfechten, Burgen und Salzgärten besichtigen und sich dabei über die verschiedensten Probleme unterhalten. Anlässlich einer Schilderung der Kriegsgreuel und einer damit verbundenen Soldatenschelte läßt Poissenot auch eine Teufelsgeschichte in die Diskussion des Rahmens (des 3. Tages) einfließen, die nach Art der essayistischen Schriftsteller ganz in ihm aufgeht. Sie bietet nämlich eine scherzhafte Erklärung dafür, warum Soldaten bei Plünderungen alles durchwühlen: sie suchen dort einen Freibrief, der sie von der Hölle ausnimmt. Sie hatten ihn erhalten, als ein junger, unerfahrener Teufel, der „pour se deniaiser“ auf die Erde gekommen war, in panischem Schrecken einen soldatischen Kraftauspruch („Comment ventre, teste, dirent les soldats, penses tu, que si le Diable estoit cuit, nous ne le mangeassions tout maintenant?“) in die

²⁰ *L'Esté de Benigne Poissenot, Licencie aux loix. Contenant trois journées, où sont deduites, plusieurs Histoires, & propos recreatifs tenus par trois Escoliers. Avec un Traite paradoxique fait en Dialogue, auquel est monstré qu'il vaut mieux estre en aduersité, qu'en prosperité*, Paris 1583; Teilabdruck in Conteurs, S. 1275—1313. Vgl. L. Loviot, *Le conteur Benigne Poissenot*, a. a. O., S. 285 bis 295; P. Jouda, in: Conteurs, S. XLII f.

Hölle meldete, ihn aber inzwischen verloren. Das Assoziieren und Überleiten von einem Thema zum anderen wirkt bei Poissenot viel einheitlicher und lange nicht so willkürlich wie etwa später bei Bouchet, da die eingestreuten Erzählungen immer, wenn auch sehr locker, mit den Erlebnissen und den Unterhaltungen der drei verknüpft bleiben. Innerhalb dieses sehr selbständigen und lebendigen Rahmens erzählen die drei „escoliers“ an drei über den ganzen Sommer verteilten Tagen je drei selbständige Geschichten nach alter Novellentradition. Inhaltlich rücken solche mit (pseudo-)historischen Ereignissen in den Vordergrund und von den obligaten Liebesgeschichten gehört nur noch eine (III, 3) zu den traditionellen Ehebruchsschwänken, während die beiden anderen eher dem abenteuerlich-romanhaften Genre zuneigen.

Die weniger gelungenen, rahmenlosen *Nouvelles histoires tragiques*²¹ desselben Autors — der Titel knüpft wie der Habancs polemisch an Bandello an — gehen, was ihren Inhalt betrifft, noch weiter in der angegebenen Richtung. Abgesehen von der ersten Novelle („Chastes amours de floridanus, & eliude: & la pitoyable fin de tous deux“), einer traditionellen Liebesgeschichte mit tragischem Ende²², haben alle Chronik-Charakter, wobei die sechste das traurige Ende seines Lehrers George Pelleteret durch marodierende Hugenotten schildert. Um das Bild noch bunter zu gestalten, fügt er obendrein einen Brief über das Naturkuriosum einer Eishöhle an. Durch solche historische und kuriose Gegenstände nähert er sich den essayistischen Erzählern. Vor allem im *Esté* nimmt er mit seinem breit ausgeführten Rahmen eine Zwischenstellung zwischen diesen und den traditionellen ein, die die Einzelnovelle als selbständige Erzähleinheit in ihrem Recht belassen.

Im Gegensatz zu Yver hat GABRIEL CHAPPUYS mit seinen *Facetiuses journées*²³ nicht den Ehrgeiz, durch eigene Leistungen auf dem Gebiet

²¹ *Nouvelles histoires tragiques de Benigne Poissenot licence auxloix. Ensemble une lettre à un amy, contenant la description d'une merueille, appelée la froidiere veüe par l'auteur en la Franche Compté de Bourgogne*, Paris 1586.

²² Die gleiche Geschichte findet sich in den *Cent nouvelles nouvelles* als Nr. 98 („[...] d'un chevalier des marches de France, lequel avoit de sa femme une fille, belle damoiselle eagée de xvj a xvij ans ou environ; mais, pour ce que son pere la vouloit marier a ung ancien chevalier, elle s'en alla avec ung autre jeune chevalier, son serviteur en amours, en tout bien et honneur. Et comment, par merveilleuse fortune, ilz f[in]rent tous deux leurs [jours] piteusement, comme vous orrez.“ Zu den Quellen vgl. G. Paris, a. a. O., S. 295/6), bei La Motte Roullant (Nr. 97), bei Masuccio (Nr. 31) und von dort übernommen in den *Comptes* (Nr. 47).

²³ *Les facetiuses journées, contenans cent certaines et agreables Nouvelles:*

3. a) Gabriel Chappuys, Verité Habanc

der Novelle die nationale Ehre zu retten. Er gesteht in seiner „Epistre au lecteur“ ganz offen seine Schulung an Übersetzungen aus dem Spanischen und Italienischen²⁴ und verwertet in seiner Sammlung eingestandermaßen in erster Linie italienische Autoren. Die Anzahl der Novellen und der Erzähler ebenso wie die Art ihres Zeitvertreibs sind nach Boccaccio gestaltet.²⁵ Auf Grund der Übernahme meist älterer italienischer Erzählungen lassen sich bei Chappuys einige märchenhafte Motive ausmachen:

In der vierten Novelle des zweiten Tages („Ferrant de Salerne aymant la fille d'un Cheualier, est decouuert: La ieune fille est enuoyée par le Pere à la mort. Et comme on l'eust laissée aller, la desguisant & transformant, elle retourne à Salerne, où ayant trouué Ferrant heritier du Cheualier, le prend pour son mary“) gibt er die 26. Novelle Masuccios wieder, die schon anlässlich ihrer Bearbeitung durch den Autor der *Comptes du Monde Adventureux* besprochen wurde.²⁶ Die vierte Novelle des siebten Tages („Hermogene ietté par son pere en la mer, pour l'enuie de sa fortune à venir, deuiant Roy, le pere ne le cognoissant point va le trouuer, & sçachant qu'il estoit son fils, ayant honte, luy demande pardon, & vit avec luy.“) gestaltet mit der Traumdeutung, der Errettung aus Todesgefahr und dem Wiedersehen anlässlich einer Hungersnot die biblische Josephsgeschichte um.²⁷ In der zweiten Novelle des zehnten Tages („Don Jean Emanuel tue sept Mores & entre en la cloture des Lions: & en sort à sauueté pour l'amour d'une dame.“) erinnern die schwierigen Aufgaben, die der Liebhaber im Auftrag seiner Angebeteten ausführt, anscheinbar unmöglich zu erfüllende Märchenaufgaben, doch erhält er dafür nicht den verdienten Lohn, sondern wird nach einer rächenden Ohrfeige vom Hof verbannt.

VERITÉ HABANC dagegen reiht sich mit seinen *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques*²⁸ wieder in die Reihe der französischen Autoren

la plus part aduenües de nostre temps, les autres recueillies & choisies de tous les plus excellents autheurs estrangers qui en ont escrit. Par G[abriel] C[happuys] D[e] T[ours], Paris 1584.

²⁴ Vergleiche die Nummern 233—235, 241 f., 248 f., 251, 253 f., 264, 267, 269, 275 in der Bibliographie von W. F. J. DeJongh (a. a. O.), die Chappuys als äußerst produktiven Übersetzer ausweist.

²⁵ „[...] en imitant le gentil Bocace [...]“ („L'autheur aux lecteurs“).

²⁶ Siehe oben S. 99 und S. 106, Anm. 36.

²⁷ Zu deren Märchelementen vergleiche H. Gunkel, *Das Märchen im Alten Testament*, Tübingen 1917, S. 123—125.

²⁸ *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques, ausquelles est fait mention de plusieurs choses memorables aduenues de nostre temps.* Par Verité Habanc, Gentilhomme Xaintongois, Paris 1585. Vgl. L. Loviot, a. a. O., S. 308 f.

ein, die der Flut der Übersetzungen aus dem Italienischen etwas eigenständig Französisches entgegensetzen wollen²⁹, gleichzeitig versucht er aber, vom Erfolg der *Histoires tragiques* Bandellos in der Übersetzung von Belleforest zu profitieren, denn er lehnt sich im Titel deutlich an diese an und bezeichnet im „Privilège“ das Buch als achten Band der *Histoires tragiques*. Die Mehrzahl der acht Novellen ist sehr lang und verrät mit den wechsellvollen und abenteuerlichen Schicksalen der Helden einen „goût romanesque“³⁰, der an Yver erinnert.

Die auftretenden Märchenmotive sind so eng in das romanhafte Auf und Ab der Handlung eingebaut, daß von einem Märchenaufbau nichts mehr auszumachen ist. Das Schicksal des unerkannt aufgezogenen Prinzen Tiron (Nr. 3: „Comme apres maints dangers Tiron fut recogneu Roy du Pay de Bisaure: Et comme l'amitié de luy et de Branfil surpassa celle de tous autres, ensemble les calamités qu'ils endurent devant que Tiron fut marié, et recogneu pour heritier dudit Royaume de Bisaure“, Fol. 52—99 verso) erinnert an den jungen Parzifal und das *Brüdermärchen*, ebenso wie der Jagdunfall des Seigneur de la Lornière (Nr. 8: „Merveilleux accident advenu à deux Amants pour trop inconsiderement aimer.“ Fol. 268 verso — 272 verso), der statt eines Hirsches seine Geliebte Roxane tötet, an den Lai *Guigemar*.

Nimmt man Philippe le Picard, der seinen Lesern erklärtermaßen Bären aufbinden und Lügenmärchen erzählen will, als Einzelfall und überblickt die restlichen aus Einzelnovellen bestehenden Sammlungen, so gewinnen die romantisch abenteuerlichen Stoffe, die nur ein oder das andere Märchenmotiv verwenden, allerdings willkürlich aus seinem ursprünglichen Märchenzusammenhang gerissen und meist ohne offensichtliches Eingreifen des Übernatürlichen, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts deutlich die Oberhand gegenüber den nun schon abgedroschenen Novellenstoffen, wie den unvermeidlichen Dreiecksgeschichten, Witzworten und klugen Streichen. Begünstigt wurde diese Bewegung durch ein Wiederaufleben einer das alte Rittertum verklärenden Literatur, wie sie im vielbändigen *Amadis* und in den großen italienischen Ritterepen zum Ausdruck kam.

Waren es hier vorwiegend inhaltliche Gründe, die verhinderten, daß nicht nur einzelne Motive, sondern der vollständige Ablauf eines Märchens des Erzählens für würdig erachtet wurde, so sind es bei der folgenden

²⁹ Widmungsbrief: „C'est de l'invention d'un François, pour faire mentir l'estrange qui se vente que nous n'avons aucune invention et que nostre estude n'est qu'à traduire“ (zit. nach L. Loviot, a. a. O., S. 308).

³⁰ L. Loviot, a. a. O., S. 309.

3. b) Noël du Fail

Erzählergruppe weitgehend formale Hindernisse, die es erst gar nicht zu einer in sich geschlossenen Erzählung kommen lassen.

b) Essayistische Erzähler:

NOËL DU FAIL, JACQUES TAHUREAU. HENRI ESTIENNE, GUILLAUME BOUCHET, ETIENNE TABOUROT, DE CHOLIÈRES, BÉROALDE DE VERVILLE

NOËL DU FAILS¹ *Propos rustiques* und seine *Baliverneries* gehören dem Erscheinungsdatum nach zwar noch in die erste Hälfte des Jahrhunderts, doch zeigt sich bei ihnen schon das fast nahtlose Ineinandergreifen des Rahmens und der einzelnen Geschichten meist anekdotisch-ländlichen Charakters. Du Fail betont schon im Vorwort der *Propos* seine gesellschaftliche Problemstellung, indem er auf das Entstehen sozialer Unterschiede eingeht und sich vornimmt, die „mœurs de la vie champêtre“ gegen die Verdorbenheit des verstädterten und am verkommenen Hofleben orientierten neuen Lebensstils abzusetzen.

Am ländlichen Feiertag herrscht unter der Dorfeiche noch die natürliche Rangordnung, die offene Sprache des freien Bauern und das Lob der guten alten Zeit, die bezeichnenderweise immer weiter in die Vergangenheit zurückverlegt werden muß.² Die rauhen, aber herzlichen Liebessitten der Vergangenheit, werden den schmach tenden, heuchlerischen Liebhabern der Gegenwart gegenübergestellt, das stille, zufriedene Bauerndasein des Vaters dem Gaunerleben des mißratenen Sohnes.³ In altväterlicher Sprache und mit realistischer Detailschilderung reiht er so weniger in sich geschlossene Erzählungen aneinander als eine Folge markanter Porträts und lebendiger Genrebilder. Die ländliche Szenerie des einfachen Lebens könnte Märchen erwarten lassen, doch werden sie nicht erzählt, sondern nur mit ihren Titeln neben Fabeln als Bestandteil der feierabendlichen Kaminidylle erwähnt.⁴

¹ *Propos rustiques de maistre Léon Ladulfi* [Noël du Fail], *champenois* [gentilhomme champêtre], Lyon 1547; bis 1580 vier weitere, zum Teil erweiterte Ausgaben und zwei verderbte Raubdrucke. Zitiert nach der Ausgabe in: *Conteurs*, S. 596—659. *Baliverneries ou contes nouveaux d'Eutrapel autrement dit Léon Ladulfi*, Paris 1548 und Lyon 1549. Neueste Ausgabe in: *Conteurs*, S. 661—698. Ch. Dédéyan, Noël du Fail et la structure des *Propos rustiques*, in: *French Studies* 4 (1950), 208—215; R. Förster, Die sogenannten facetiösen Werke Noëls du Fail, Leipziger Diss., Halle 1912; E. Philipot, La vie et l'œuvre littéraire de Noël du Fail, Paris 1914; Fr. Redenbacher, a. a. O., S. 56—63; G. Reynier, *Les origines*, S. 219—255.

² Vgl. dazu die „Harangue rustique de Maistre Huguet“ (Kap. IV der *Propos*).

³ Kap. VII und VIII der *Propos*.

⁴ „Et ainsi occupés à diverses besongnes, le bon homme Robin (apres avoir imposé silence) commençoit un beau compte du temps que les bestes parloyent

Der Titel seines letzten Werkes *Contes et discours d'Eutrapel*⁵ könnte vermuten lassen, daß du Fail die Erzählung wieder in den Vordergrund rückte. Doch auch hier bieten die Geschichten nur Exempla im erweiterten Dialog dreier Freunde. Da er juristische, soziale und politische Probleme ebenso streift wie Literatur, Musik, Medizin und Theologie, bleibt nur noch Platz für unsystematisch eingestreute Erzählfragmente, die möglichst rasch auf das witzige Wort oder die unerwartete Tat zueilen, ohne die Handlung erzählerisch zu entwickeln. Noël du Fail umfaßt sowohl zeitlich gesehen als auch formal die ganze Breite der essayistischen Erzählung der zweiten Jahrhunderthälfte, wobei er mit seiner anekdotisch durchgesetzten Schilderung und Porträtierung einen unverwechselbaren Ton erzielt.

Waren in der ländlichen Idylle des Noël du Fail noch Märchenerzählungen denkbar, so kann man sie sich in den zwei posthum veröffentlichten *Dialogues* des JACQUES TAHUREAU⁶ nicht mehr vorstellen. Nach antikem Vorbild unterhalten sich Democritie und Cosmophile über Gott und die Welt, das heißt über Religion, Magie, Astrologie, Sprachen, Medizin, Jurisprudenz, den Zufall, die Liebe etc., so daß Cosmophile am Ende reich belehrt und von Irrtümern gereinigt von dannen zieht. Aus ironischer Distanz werden die Torheiten der Liebenden, die Lächerlichkeit der Mode und die Verirrungen der Philosophen angeprangert, wobei auch hier Erzählungen nur als kurz eingestreute Illustration dienen.

Dem gleichen didaktischen Zweck dienen sie in der *Apologie pour Hérodote* des nach Genf geflüchteten Reformierten HENRI ESTIENNE.⁷ Der

(il ny ha pas deux heures): comme le Renard desroboit le poisson aux poissonniers; comme il feit battre le Loup aux Lavandieres, lors quil lapprenoit à pescher; comme le Chien et le Chat alloyent bien loing; de la Corneille, qui en chantant perdit son fromage; de Melusine; du Loup garou; de cuir d'Asnette; des Fees, et que souventesfois parloit à elles familièrement . . ." (a. a. O., S. 620).

⁵ *Les contes et discours d'Eutrapel par le feu seigneur de la Herissaye, gentilhomme breton*, Rennes 1585 (fünf weitere Ausgaben bis 1603); ed. E. Courbet, Paris 1894).

⁶ *Les Dialogues de feu Iaques Tahureau, gentilhomme du Mans, non moins profitables que facetieux. Ou les vices d'un chacun sont repris fort âprement, pour nous animer dauantage à les fuir & suivre la vertu*, Paris 1565; ed. F. Conscience [E. Courbet], Paris 1870. Der Herausgeber rechnet das Werk auch eher zu den „dialogues satiriques“ als zu den Novellensammlungen.

⁷ *L'introduction au traite de la conformite des merucilles anciennes avec les modernes. ov, Traite preparatif à l'Apologie pour Herodote*, Genf 1566. Die erste Auflage wurde vom Genfer Rat an einigen Stellen beanstandet und mußte zurückgezogen werden. Die 13 Ausgaben bis 1607 bieten alle den zensierten

eben erwähnte Titel ist unzulässig abgekürzt und daher nicht ganz korrekt und könnte zu dem Fehlschluß verleiten, Estienne unternehme in dieser Schrift in erster Linie den Versuch, die zum Teil unwahrscheinlichen und märchenhaften Stoffe Herodots⁸ als wahr zu beweisen; dies geschieht jedoch nur am Rande.

Der im Zusammenhang mit dieser Arbeit interessierende Gesichtspunkt, wie H. Estienne sich zum Märchen stellt, kann kaum aus dem Werk selbst geklärt werden, sondern viel eher aus dem Widmungsbrief der Apologie⁹, der seinerseits die „Henrici Stephani Apologia pro Herodoto, sive Herodoti historia fabulositatis accusata“¹⁰, eine Einleitung zu L. Vallas lateinischer Herodotübersetzung, mit leichten Änderungen und Kürzungen auf französisch wiedergibt. In dieser eigentlichen Verteidigungsschrift für Herodot geht es um den Vorwurf der „fabulositas“. An dem Bemühen des antiken Autors um Wahrheit (φιλαληθεία) gibt es für Estienne keinen Zweifel; die eigenen Einwände Herodots gegen das von ihm Berichtete oder etwa das Anführen verschiedener Versionen der gleichen Ereignisse gelten ihm als sichere Bürgen. Den Einwänden auf die von Herodot unkritisch vorgebrachten Unwahrscheinlichkeiten sucht er auf verschiedene Weise zu begegnen: teils mit dem Hinweis auf Gottes Allmacht, für die kein Ding unmöglich sei (Bd. I, S. 16), teils auf die große räumliche und zeitliche Entfernung (Bd. I, S. 27), die Dinge unglaublich erscheinen lasse, die es eigentlich gar nicht seien, wie man schon aus den Beobachtungen über die Verschiedenheit der europäischen Sitten schließen könne, und teils durch direkte Beweise für das Vorgebrachte, entweder durch Stellen aus der als unfehlbar geltenden Bibel (Beweis für die Existenz von Riesen: Bd. I, S. 16/17), den ebenso unfehlbaren antiken Autoren (Beweis

(zum Teil auch noch durch Apokryphen erweiterten) Text. Zitiert nach: Henri Estienne, *Apologie pour Hérodote* (Satire de la Société au XVI^e siècle), Nouvelle édition, faite sur la première et augmentée de remarques par P. Ristelhuber, 2 Bde., Paris 1879 (repr. Genf 1969); vergleiche L. Clément, Henri Estienne et son œuvre française, Thèse Paris 1898, chap. I, S. 79—106; Fr. Redenbacher, a. a. O., S. 63—66, 68; P. Toldo, L'Apologie pour Hérodote von Henri Estienne, in: ZfSL 31 (1907), 167—238.

⁸ Herodot, *Historien*, hrsg. von J. Feix, 2 Bde., München 1963; vergleiche besonders W. Aly, Volksmärchen, Sage und Novelle bei Herodot und seinen Zeitgenossen, Göttingen 1969.

⁹ A. a. O., Bd. I, S. 3—34: „Henri Estienne au lecteur“.

¹⁰ *Herodoti Halicarnassei Historiae libri IX: et de Vita Homeri libellus*. Illi ex interpretatione Laurentio Vallae adscripta, hic ex interpretatione Conradi Heresbachii: utraque ab Henrico Stephano recognita. Ex Ctesia excerptae historiae. Apologia Henrici Stephani pro Herodoto, Francofurti 1595, S. 17—68.

für Zehnmonatskinder: Bd. I, S. 17/18) oder durch Berichte und Erlebnisse aus seiner eigenen fernerer und näheren Gegenwart.

Bei seiner Argumentation für die Authentizität der bei Herodot erzählten Märchenstoffe kommt ihm der Umstand entgegen, daß diese auch dort meist nicht in Märchenform geboten werden, sondern mehr oder weniger rational umgeformt. Estienne erleichtert sich die Aufgabe zusätzlich noch dadurch, daß er sich aus den ohnehin verstümmelten Märchen¹¹ nur einzelne Motive herauspicks, deren Wahrscheinlichkeit er dann zu beweisen unternimmt. Er gibt dafür in seinem Widmungsbrief zwei überzeugende Beispiele:

Die Erzählung von Kandaules und Gyges ist schon bei Herodot (I, 8—12) gegenüber der zwar späteren, aber wohl ursprünglicheren Fassung bei Platon (*Politeia* 359d—360b) um die wunderbaren Elemente, besonders den unsichtbar machenden Ring, dessen Fund die ganze Märchenhandlung erst in Gang setzt, gekürzt und fügt dafür die novellistische Szene der durch Kandaules erzwungenen geheimen Betrachtung der nackten Königin ein.¹² Estienne seinerseits isoliert diesen letztgenannten Abschnitt — das Zurschaustellen der eigenen Frau — und „beweist“ seine Wahrhaftigkeit durch parallele Stellen aus Sueton und Fulgus.¹³

Bei der Geschichte des Krösus-Sohnes Atys (Herodot I, 34—43) verfährt er ebenso¹⁴: Das Märchen vom Königskind, dessen Leben laut Weissagungen und Träumen bedroht ist und das trotz aller Vorsichtsmaßnahmen seinem Schicksal nicht entrinnen kann, wurde schon früher anlässlich einer Geschichte aus den *Nouvelles de Sens*¹⁵ gestreift. Gelingt es im Märchen, etwa im *Dornröschen*, das Leben des Helden schließlich noch zu retten und das Glück nach vielen Abenteuern wiederherzustellen, so ist diese Lösung schon Herodot versagt, wo die Erzählung mit dem Tod des Atys und dem Selbstmord seines unfreiwilligen Mörders Adrastos schließt. Da Estienne die Geschichte gar nicht um des Erzählens willen wiedergibt, entwickelt er sie erzählerisch auch nicht weiter, sondern er führt von seinem ganz einseitigen Blickwinkel des Wahrheitsgehaltes her,

¹¹ „In einem ähnlichen Sinn wie für das alte Testament gilt für Herodot, daß er keine vollständigen Märchen überliefert, sondern entweder nur Ausschnitte, einzelne Motive, oder die an sich vollständige Geschichte ist derart auf historische Namen übertragen, daß wir nach unserer Gewohnheit von Sage statt von Märchen sprechen müßten“ (Aly, a. a. O., S. 237).

¹² Zum Vergleich der Fassungen des Stoffes bei Platon, Herodot und Xanthos (als erotischer Novelle) vgl. Aly, a. a. O., S. 228—230.

¹³ *Apologie*, Bd. I, S. 22.

¹⁴ *Apologie*, Bd. I, S. 23.

¹⁵ Siehe oben S. 50.

aus der ganzen Herodotischen Erzählung nur die auf den ersten Blick verwunderliche Tatsache an, daß ausgerechnet der Königssohn um die Erlegung eines riesigen wilden Ebers gebeten wird. Sodann beschränkt sich der Autor darauf nachzuweisen, daß es für die damalige Zeit gar nicht so außergewöhnlich gewesen sei, den Königssohn als den tüchtigsten und stärksten im Lande auf eine so gefährliche Jagd zu schicken und meint mit dieser Feststellung den Vorwurf der Märchenhaftigkeit zurückgewiesen zu haben. Estiennes Methode, mit der er für die Glaubwürdigkeit unglaublicher Geschichten streitet, ist leicht zu durchschauen und besteht darin, einen einzelnen Zug der erwähnten Erzählung, der ihm beweisbar erscheint, aus dem Zusammenhang herauszureißen und den viel unwahrscheinlicheren Gesamt Ablauf der Geschichte mit Stillschweigen zu übergehen.

Dieses Vorgehen ähnelt dem schon öfters beobachteten, daß ein Autor bei der Gestaltung einer Novelle nur ein einzelnes Motiv aus dem Gesamt Ablauf des Märchens verwendet — und im Grunde haben Estienne und die Novellenautoren auch dasselbe Anliegen: Erzähltes glaubhaft erscheinen zu lassen. Gleichzeitig bietet die Erzählung der beiden Herodotgeschichten ein gutes Beispiel dafür, wie Erzähl Abläufe verstümmelt werden, wenn sie in einem der essayistischen Erzählwerke als Exempel in einen weitgespannten Gedankengang illustrierend eingefügt werden.

Der vollständige, zeitgemäß umständliche Titel des ganzen Werks stellt die Apologie zurück, trifft aber dafür den Inhalt und die Absicht des Autors genauer — die Absicht nämlich, auf einem nur in Zeiten humanistischer Gelehrsamkeit begreiflichen Umweg über die „merveilles anciennes“ (Herodot) die „merveilles modernes“ (die Mißstände seiner Zeit) anzuprangern. Die „merveilles modernes“ findet Estienne nur sehr einseitig in den „vices“ der jüngeren und jüngsten Vergangenheit, die per analogiam die Unwahrscheinlichkeiten Herodots wahrscheinlich werden lassen. Warum, so fragt er, sollten angesichts der unvorstellbaren zeitgenössischen Mißstände im Klerus, unter Kaufleuten, Ärzten und Juristen nicht auch die Geschichten Herodots wahr sein, wenn man dazuhin noch die große zeitliche und räumliche Entfernung, die das Verständnis erschwerte, in Rechnung stellt?

Daher ist für ihn die künstlerische Gestaltung der einzelnen Erzählung dem Exempel- und Beweischarakter untergeordnet. Estienne bringt diesen Umstand sehr deutlich in seinem „Avertissement“¹⁶ zum Ausdruck:

¹⁶ *Apologie*, Bd. I, S. IX—XXI.

II. Märchen in den französischen Novellensammlungen der Renaissance

Outreplus ils doivent considerer que les contes par moy recitez, ne sont point mon sujet, mais servent comme de tesmoins au sujet et argument que j'ay entrepris de traiter: et qu'il y-a grande difference de faire un ramas de contes pour seulement donner du passe-temps, ou d'en trouver de propres et convenables pour confirmer et comme signer ou cacheter un si grand nombre de tels dicours. (Bd. I, S. XI)

Als bloße Illustration zur Schlechtigkeit der damaligen Welt verlieren sie jede Selbständigkeit und feste Form, da nur der Inhalt kurz skizziert¹⁷ oder allein der Teil, der im jeweiligen Zusammenhang interessiert, breiter ausgeführt wird. Der Gedanke springt etwa von einer Ehebruchsgeschichte zur anderen, immer nur darauf bedacht, den Trick, den Höhepunkt der Erzählung zu verraten, um damit einen weiteren Beweis für die Lasterhaftigkeit der Welt zu gewinnen. Unter den Exempeln der Dummheit erscheint auch ein Motiv aus dem Schwankmärchen vom dummen Bauernjungen, der die Ratschläge seiner Mutter für den Umgang mit seiner Braut allzu wörtlich nimmt¹⁸, ohne daß jedoch das Märchen als Ganzes erzählt würde. Der Erzählstil ist kurzatmig und anekdotenhaft¹⁹, teilweise wird die Handlung in einen einzigen Nebensatz gequetscht.²⁰ Dadurch, daß Dutzende gleichartiger Beispiele aneinandergereiht werden, wirken sie zudem noch langweilig. Daß in einer solchen Sammlung trotz der „merveilles“ keine Märchen zu finden sind, verwundert nicht: Erstens eignen sich Märchen mit ihrer „naiven Moral“ nicht gerade als Illustration für die Lasterhaftigkeit der Welt, und ihr mehrgliedriger Aufbau ohne Pointe paßt schlecht zum Exempel. Zweitens hat der von Estienne benützte Begriff „merveilles“ nichts mit dem „conte merveilleux“ der Volks-erzählforschung zu tun. Es handelt sich um Wunder, die von einem Historiker²¹ erzählt werden, für den das Wunderbare nicht das mit der

¹⁷ *Apologie*, Bd. I, S. XV: „Et toutesfois, pour abbreger, j'ay serré en demie page tel conte qu'on avoit estendu en deux entieres.“ Kunstvolles Erzählen gilt ihm soviel wie nutzloses Breitwalzen.

¹⁸ Vergleiche oben S. 74, Anm. 10 und S. 99, Anm. 12; in der *Apologie* (Bd. I, S. 61/62) handelt es sich allerdings um eine dumme Braut.

¹⁹ So wird zum Beispiel die 23. Novelle des *Heptaméron* auf ein Viertel ihres ursprünglichen Umfangs zusammengedrängt (Bd. II, S. 8–10: „[...] en faire le récit sommairement [...]“) und gehört danach immer noch zu den längsten Geschichten Estiennes.

²⁰ Diese Nebensätze beginnen dann etwa mit einem „temoin celuy qui“ (vgl. u. a. Bd. I, S. 169, 173) oder ähnlichen Wendungen.

²¹ „J'ay escrit des contes, disent-ils [seine Kritiker]. S'ils prennent ce mot de contes pour histoires, je le confesse: s'ils le prennent autrement, je leur nie“ (Bd. I, S. XI).

Realität auf keinen Fall Vereinbare bedeutet, sondern nur das Unwahrscheinliche, seither Unerhörte, das aber nichtsdestotrotz von ihm für historisch wahr und beweiskräftig gehalten wird:

Et pour conclusion, plusieurs allèguent plusieurs raisons pour lesquelles ils ne trouvent point vraysemblables maintes choses racontées par Hérodote. Mais posons le cas qu'elles ne soyent point vraysemblables: quelle dialectique nous apprend un tel ,ergo'? Ceci n'est point vraysemblable: il n'est donc point vray. Si cest argument avoit lieu, jamais nous ne verrions ni n'orions rien qui deust estre appelé merveilleux. Car de quoy avons-nous accoustumé de nous esmerveiller? de ce qui advient contre ce que nous eussions pensé. C'est à dire, de ce que nous trouvons estre vray, et toutes-fois ne nous eust semblé vraysemblable, pour estre hors de coustume ou usage, ou pour estre contraire à nostre ratiocination, c'est à dire, à nostre discours fondé sur telles ou telles raisons. Or cependant considérons si ce n'est pas vouloir exercer une tyrannie sur les historiens, que de les vouloir assujettir à ne nous raconter que ce que nous pourrions trouver vraysemblable, sur peine d'estre estimez et déclarez mensongers, fabuleux, et resveurs. (Bd. I, S. 15/16)

Verfolgten die seither betrachteten essayistischen Autoren immer einen belehrenden Zweck, sei es, daß sie wie Noël du Fail die gute alte Zeit beschworen, oder wie Tahureau die Schwächen ihrer Mitmenschen ironisch aufs Korn nahmen oder wie Estienne mit ernsthafter Miene dem Saeculum den Spiegel seiner Lasterhaftigkeit vorhielten, so verwendet nun im Gegensatz zu ihnen GUILLAUME BOUCHET die gleiche lockere Form des Erzählens in seinen *Serées*²² allein zur Unterhaltung. Bürger von Poitiers verkürzen sich ihren Feierabend mit zwanglosem Geplauder, das die verschiedensten Themen eher assoziativ als systematisch abschreitet.²³ Von den Träumen gelangen sie zu Schlaf und Schlafwandlern, zu allerlei medizinischen und „naturwissenschaftlichen“ Erörterungen und Kuriositäten fremder Länder und Völker. Ein nur mühsam durch eine weitgespannte thematische Klammer zusammengehaltenes enzyklopädisches Wissen bzw.

²² *Premier livre des Serées* de Guillaume Bouchet, sieur de Brocourt, Poitiers 1584; der zweite Band folgte 1597, der dritte 1598 in Paris; die erste Gesamtausgabe 1608 in Paris; zitiert nach: *Les Serées de Guillaume Bouchet* [...] par C. E. Roybet, 6 Bde., Paris 1873—1882; vgl. auch S. Rabinowitz, Guillaume Bouchet, ein Beitrag zur Geschichte der französischen Novelle, Diss. Leipzig 1910; P. Jourda, Conteurs, S. XLII f.

²³ „Tout ce qui se presentoit à nous avant le soupper ou durant iceluy, ou apres, & en la Serée, servoit de sujet à ceux qui estoient en la compagnie“ („18e Serée“, a. a. O., Bd. III, S. 172).

Pseudowissen wird ausgebreitet, bestätigt durch reichliche Zitate aus den antiken Autoritäten, illustriert durch Hinweise oder kurze Ausführungen bekannter Erzählstoffe und kräftig mit Anekdoten gewürzt. Märchen sind bei ihm nach Inhalt und Form gleich unmöglich. Ein gutes Beispiel dafür liefert Bouchets Nacherzählung der neunten Novelle des zehnten Tages aus dem *Dekameron*²⁴, deren Handlungsgerüst sich teilweise aus dem Märchen²⁵ herleiten läßt:

Il ne faut point trouver cela [die Eile der Frauen, sich wieder zu verheiraten] estrange repliqua quelqu'un, si tu as veu Bocace, qui raconte d'un Lombart qui s'en alla à la guerre de Turquie, et laissa à sa femme la moitié de son anneau, à la condition que s'il ne revenoit dans trois ans, il estoit loisible à sa femme de se remarier. Estant prins prisonnier, puis retenu au service du Sultan, luy souvenant de ce qu'il avoit accordé avec sa femme, et qu'il ne pouvoit estre en son pais dans les trois ans, le Sultan luy bailla un Magicien, qui le rend dedans Pavia le dernier iour auquel iour elle avoit promis dés le lendemain de prendre un second mary. (Bd. I, S. 221 f.)

Wie im Märchen die Voraussetzung zur späteren Hilfe für den Helden in einer eigenen Episode gewonnen (er gewinnt zum Beispiel die Freundschaft dankbarer Tiere oder eines dankbaren Toten), in einer weiteren der Verlust der Gattin geschildert wird, und in einer letzten die Wiedervereinigung mit ihr just in dem Moment, in dem sie dabei ist, sich aufs neue zu vermählen, so rollt auch noch bei Boccaccio das Geschehen im Dreischritt ab: Torellos Gastfreundschaft gegenüber dem unbekannten Saladin, seine Trennung von der Gattin durch Kreuzzug und Gefangennahme, Hilfe Saladins und rechtzeitige Heimkehr Torellos nach Pavia durch Zauberei. Selbst wenn sich die zum Märchenstil passende Gabe des geteilten Ringes, die Abwendung des drohenden Unheils im letztmöglichen Moment und die (aus dem Rahmen fallende) märchenhafte Art der Hilfe bei Boccaccio erhalten haben, so war bei ihm doch schon aus dem „charak-

²⁴ „Il Saladino in forma di marcatante è onorato da messer Torello; fassi il passaggio; messer Torello dà un termine alla donna sua a rimaritarsi; è preso, e per acconciare uccelli viene in notizia del soldano, il quale, riconosciuto e sé fatto riconoscere, sommamente l'onora; messer Torello inferma, e per arte magica in una notte n'è recato a Pavia, ed alle nozze che della rimaritata sua moglie si facevano, da lei riconosciuto, con lei a casa sua se ne torna.“ Zu den Vorläufern und Parallelen vergleiche M. Landau, La novella di Messer Torello e le sue attinenze mitiche e leggendarie, in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 2 (1883), 59 ff.; A. C. Lee, a. a. O., S. 343—347.

²⁵ Motiv N 681: Husband (Lover) arrives home just as wife (mistress) is about to marry another; vgl. die Typen 301, 400, 581, 665 und besonders 974: The Homecoming Husband; dazu B/P, II, 318 ff., 335 ff.

terlosen“ Märchenhelden das ganz unverwechselbare Individuum Torello geworden, dessen eigenartiges Lächeln es Saladin erlaubte, in ihm seinen einstigen Wohltäter wiederzuerkennen. Alle diese Elemente, sowohl die zugrunde liegende Bauform des Märchens als auch deren spätere novelistische Ausgestaltung, müssen bei einer Verwendung des Stoffes zu exemplarischen Zwecken wie bei Bouchet verloren gehen, zumal wenn er ihn als Beispiel für etwas nimmt, das am ursprünglichen Sinn der Erzählung weit vorbeigeht, nämlich als weiteren Beweis für die Eile der Frauen, sich wiederzuverheiraten.

Aus mehreren Episoden werden ganze zwei holprig geschachtelte Sätze, die das chronologische und logische Gefüge zerstören: das Motiv des halben Rings wird nur noch ohne Bezug zur späteren Handlung erwähnt und bleibt blind; der erste Teil, die Verpflichtung eines Tieres oder Menschen (Saladins) zur Dankbarkeit ganz unterschlagen, so daß dessen Hilfe unverständlich bleiben muß; das Motiv des Verweilens des Helden bis kurz vor dem entscheidenden Termin (Torello hat wenigstens Briefe geschrieben, wenn sie auch mitsamt dem Boten untergegangen sind) geht verloren und dafür wird die sinnlose Begründung gesetzt: „il ne pouvoit estre en son país dans les trois ans“.

Es bleibt auf diese Weise nicht einmal mehr die „substance du narré“ (La Motte Roullant), sondern nur eine schlecht erzählte, dürre Inhaltsangabe.

Neben den *Bigarrures* (1583), die der Burgunder ETIENNE TABOUROT²⁶ selbst im Vorwort zum vierten Buch — das eigentlich erst das zweite ist — „partie d'une grammaire plaisante“ nennt und sich vornehmlich mit sprachlichen Phänomenen befaßt (Rebus, Mehrdeutigkeiten, Homonyme, Verslehre etc.), und den *Touches du Seigneur Des Accords* (1585), die aus „touches“ (Achtzeiler) und „contretouches“ (Vierzeiler) über die verschiedensten Themen nach Art der essayistischen Erzähler („Le grand Seigneur“, „L'Avare“, „de l'Amour pedantesque“ etc.) bestehen, offenbart der Autor sein von der heimatlichen Provinz geprägtes und den volks-

²⁶ Zit. Ausgabe: *Les Bigarrures du seigneur Des Accords avec les Apophthegmes du sieur Goulard et les Escraignes dijonnaises*, Revus sur les éditions originales de 1583, 1584, 1585, 1586, 1588, augmentés de notes de divers commentateurs, et précédés de la vie de l'auteur Etienne Tabourot, par G. Colletet, Bruxelles 1866, 3 Bde.; vgl. Fr. Redenbacher, a. a. O., S. 63, 68 f.; G. Choptrayanovitch, Etienne Tabourot des Accords (1549—1590), Etude sur sa vie et son œuvre littéraire, Thèse Dijon 1935.

tümlichen Stoffen angepaßtes Erzähltalent in den *Apophtegmes du Sieur Goulard* (1585) und den *Escraignes dijonnaises* (1588).

Der begüterte Landedelmann Sieur Goulard — aus der mit der Bourgogne politisch verfeindeten, damals noch zum Heiligen Römischen Reich gehörenden Franche-Compté — ist ein Ausbund an Dummheit und Gefräßigkeit, dessen „leibhaftige“ Karikatur mosaikartig aus kurzen Erzählfetzen mit freiwillig oder eher unfreiwillig humorvollen Aussprüchen und aus einer reichlichen Sammlung meist anstößiger Einfältigkeiten zusammengesetzt wird.

Als eine Art Gegenstück zu den hochadligen „Devisants“ der Marguerite de Navarre könnte man die Gesellschaft der *Escraignes dijonnaises* ansehen, denn hier treffen sich die Ärmsten an langen, kalten Winterabenden, um in menschenunwürdigen Löchern (die „escaignes“ sind aus Ästen und Erdreich zusammengebackene Hütten) beim Spinnen möglichst Licht und Heizung zu sparen und sich die lange Zeit mit Erzählungen zu verkürzen. Was für ein Kontrast zur heiteren Frische und Weite bei Boccaccio! Der stickigen Atmosphäre entsprechen die Gegenstände der Gespräche, eine Sammlung von kurzen und kürzesten Anekdoten, die meist nur aus einer mehr oder weniger witzigen Replik oder einer skatologischen Handlung bestehen, die den wenig feinen Umgangston in diesen Hütten ahnen lassen, der unter anderem zu den mehrfachen, jedoch vergeblichen Versuchen der Stadt Dijon führte, die „escaignes“ zu verbieten.²⁷

Trotz ihrer Kürze und inhaltlichen Entfernung vom Märchen gestaltet doch eine längere Erzählung (Nr. 41)²⁸ den Märchentyp der wählerischen Schönen (*Turandot*), die ihren Freiern Proben abverlangt, bevor sie sich mit einem von ihnen verheiraten will, in derb schwankhafter Weise um.²⁹

Die Prinzessin des Märchens wird nach gutem Novellenbrauch die einzige, schöne und kluge Tochter eines „grand seigneur“ und ihre Unlust zur Heirat hat keine mythischen oder rituellen Gründe mehr, sondern sie wird ganz natürlich und fast psychologisch durch „Sublimation“ („ne prenant plaisir que de contenter son esprit à la lecture“) erklärt.

²⁷ Choptrayanovitch, a. a. O., S. 159/160.

²⁸ Vgl. dazu A. L. Stiefel, Über die Quelle der Turandot-Dichtung Heinz des Kellners [von der Hagen, Gesamtabenteuer, Bd. III, S. LXI und 179—185], in: Zeitschr. f. Vergl. Literaturgeschichte NF 8 (1895), 257—261.

²⁹ Aa/Th Typ 853: The Hero Catches the Princess with her Own Words. Allerdings fällt bei Tabourot der letzte Teil mit Gefangennahme, Flucht des Helden und endgültiger Eroberung der widerspenstigen Prinzessin mittels wunderbarer Gegenstände weg.

3. b) Etienne Tabourot

Die uns fernstehende Gestalt der geheimnisumwitterten, „rätselhaften“ Turandot hat sich gewandelt zu einem verständigen und gebildeten Mädchen, und ihre Heirat wird in häuslichem Rahmen diskutiert. Nach einer Aussprache, die der Autor durch direkte Rede belebt wiedergibt, erklärt sie sich aus kindlicher Dankbarkeit gegenüber den schon alternden Eltern bereit zu heiraten, allerdings nur unter einer recht vernünftigen Bedingung:

[...] qu'elle ne fust donnée, sinon à celui qui la pourroit rendre confuse en dispute; car, disoit-elle, ce seroit vne chose mal appariee, que de me loger avec quelque badaut, [...].

Die zeitlose, lange Kette von Versuchen im Märchen, die Rätsel zu lösen, wird konzentriert auf einen einzigen Disputationstermin am ersten Mai mit Podium und Jury. In so zivilisiert-wissenschaftlicher Umgebung werden die glücklosen Freier gar nicht weiter behelligt, geschweige denn getötet.

Diese Entzauberung des Märchens entspricht bester Novellentradition: die Märchenfiguren werden aus ihrer abstrakten, zeitlosen Ferne gelöst in einen zeitgenössischen, bürgerlich bis adligen Rahmen gestellt, der ihnen Leben vermittelt und die äußerlichen Handlungsanstöße zu konkreten familiären und persönlichen Problemen werden läßt.

Auch das Ausnützen eines im Märchen vorhandenen Ansatzes zum Schwank wurde beim Übergang zur Novelle schon mehrfach beobachtet. Als Kontrast zu der hochgelehrten Jungfrau erscheint ein ausgesprochener Tölpel, namens Jean de Paigney, der seine Gesprächsgegnerin nicht etwa durch brillante Gedankengänge aus dem intellektuellen Gleichgewicht bringt, sondern durch eine wortarme Unterhaltung auf niedrigstem Niveau:

Lors l'on luy fait largue, & s'approchant de ceste Damoiselle qui estoit eschauffee de la dispute, apres l'auoir saluee gracieusement luy dit, Pardey madamoiselle, vous estes bien rouge. Ouy, dit-elle i'ay le feu au cul. Lors il se souuiet de ses trois œufs qu'il auoit encores, et les tirant de sa poche, les luy presente, la priant de les luy faire cuire pour son soupper. Ceste Damoiselle respond soudain: C'est bien chié! Ce bon-homme prend son chapeau [in dem sich Entsprechendes befand], & luy dit, En voylà madamoiselle. A ce present elle se trouua si estonnée qu'elle ne peut respondre, qui fut cause qu'elle fut adiugee audit Jean de Paigney à femme, qui de pauvre homme deuint grand seigneur

Von den *Serées* Bouchets angeregt, verfaßte der Seigneur DE CHOLIÈRES seine *Neuf Matinées* und *Les Apresdisnées*.³⁰ Doch die Morgen und Abende sind nicht mehr wie einst bei Boccaccio dazu da, einen aus der Gesellschaft eine Geschichte erzählen zu lassen, sondern alle reden gleichzeitig über die Welt in ihren gewöhnlichen und absonderlichen Erscheinungen. Es geht wie immer bei den „Essayisten“ um Advokaten und Ärzte, die Frauen (Soll man heiraten oder nicht? Darf man die Frau schlagen oder nicht? Soll man eine häßliche oder eine schöne heiraten?), um Kastrierte, zeugungsfähige Greise und Kinder etc. etc. Das alles wird in eintöniger Weise nach pro et contra — schon die Titel sind immer alternativ gehalten — in Dialogform abgehandelt, und wenn die Diskussion allzu hitzig wird, vom Hausherrn in alles versöhnender Suade abgeschlossen. Seine Gelehrsamkeit stellt der Autor in den philosophischen und astrologischen Kapiteln ausführlich zur Schau. P. Lacroix, der Herausgeber, charakterisiert ihn daher folgendermaßen: „Ce n'est pas un conteur: c'est un discoureur, un enfileur de phrases, un brodeur de mots.“ In sich geschlossenen Erzählungen begegnet man nur in der fünften *Aprèsdisnée* als Beispielen für die Geschwätzigkeit der Frauen und in der vierten für die Nützlichkeit von Bärten, um falsche „Kusinen“ ausmachen zu können.

Den Abschluß der langen Reihe von untersuchten Erzählsammlungen soll das BÉROALDE DE VERVILLE³¹ zugesprochene *Moyen de Parvenir* („cette expression dernière et parfaite du conte français“³²) bilden, da es noch in die letzten Jahre des 16. Jahrhunderts gehört³³, obgleich es erst um 1610 zum erstenmal im Druck erschien.

³⁰ *Les neuf Matinées du seigneur de Cholières*, Paris 1585. *Les Apresdisnées du seigneur de Cholières*, Paris 1587; beide in der Ausg.: *Œuvres du Seigneur de Cholières*, édition préparée par Ed. Tricotel, Notes, Index et Glossaire par D. Jouaust, préface par P. Lacroix, 2 Bde., Paris 1879. Vgl. L. Loviot, *Le mystérieux seigneur de Cholières*, a. a. O., S. 37—49.

³¹ *Le Moyen de Parvenir, œuvre contenant la raison de tout ce qui a été, est et sera. Avec démonstrations certaines et nécessaires, selon la rencontre des effects de vertu; et adviendra que ceux qui auront nez à porter lunettes, s'en serviront, ainsi qu'il est écrit au Dictionnaire à dormir en toutes langues. S. recensuit sapiens ab A ad Z. Imprimé cette année*, s. l., s. d. Vgl. zur Autoren- und Quellenfrage bes. die Ausg. von P. L. Jacob [Paul Lacroix], Paris 1841 (zitierte Ausg.), und die von Ch. Royer, Paris 1896, 2 Bde., H. Reiche, *Le Moyen de Parvenir* von Béroalde de Verville mit besonderer Berücksichtigung der Quellen- und Verfasserfrage. Ein Beitrag zur französischen Novellistik, Diss. Leipzig/Coburg 1913; L. Sainéan, *Le Moyen de Parvenir. Ses deux auteurs et les*

3. b) de Cholières, Béroalde de Verville

Dieses teils schnurrige, teils derb spaßige Werk, das sich deutlich an Rabelais anlehnt, stellt den Endpunkt der Entwicklung dar, die sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts abzeichnete: die Auflösung der Novelle zur anekdotischen, ganz kurzen Erwähnung ihres Handlungsgerüsts, ohne den Wert einer selbständigen Geschichte. Die unübersehbare, illustre³⁴ Gesellschaft froher Zecher, die sich bei einer Art Symposion die Konversationsbälle zuspielt, assoziiert Erzählstoffe nur bei-läufig und läßt sie gleich wieder fallen, um einen neuen Schwank, eine neue Eulenspiegelei, eine neue Scherzfrage oder Zweideutigkeit aufzu-tischen. Dabei schöpfen die Konversationsbeiträge ebensogut aus der mündlichen und der antiken Überlieferung, wie aus Poggio, den *Cent nouvelles nouvelles*, Des Périers, Noël du Fail und Bouchet. Das Märchen dagegen findet, wie bei allen ‚essayistischen‘ Novellenautoren der zweiten Jahrhunderthälfte, keinen Eingang in die Sammlung, es sei denn in einer kurzen Erwähnung³⁵ oder einer Stelle, die als Parodie auf einen Märchen-anfang gedacht ist.³⁶

origines de l'humour, in: *Problèmes litt. du XVI^e siècle*, Paris 1927, S. 99—250; V. L. Saulnier, *Etude sur Béroalde de Verville*, Introduction à la lecture du *Moyen de Parvenir*, in: *BHR* 5 (1944), 209—326.

³² Royer, a. a. O., S. VI.

³³ Reiche, a. a. O., S. 59.

³⁴ Die Namen der teilnehmenden Berühmtheiten reichen aus der Antike bis in die unmittelbare Erzählgegenwart.

³⁵ Die Erwähnung in Chap. XCI anlässlich einer schon nicht mehr zweideu-tigen Geschichte ist ziemlich unpassend: „C'est ce que j'aime, que ceci; je le trouve bon: ce sont contes de Peau-d'Ane; c'est la vérité“ (S. 337).

³⁶ Chap. XXVI: „Or, un jour, une nuit, un soir, un matin c'est le commen-cement d'un conte“ (S. 74).

Schlußbetrachtung

Die mühselige Suche nach Märchen in den Novellensammlungen der Renaissance hat sich bei gründlicher Durchsicht als doch nicht ganz so erfolglos erwiesen, wie man zuerst vermuten mochte. Die Renaissance, die scheinbar märchenlose Zeit der französischen Literatur, zeigt unter der Vielfalt ihrer Novellenstoffe einen, wenn auch bescheidenen Anteil an Märchen. Der Perspektive einer Arbeit, die sich auf einen neben den großen Gruppen der literarischen (Exempla, Fabliaux, höfischen Literatur) und volkstümlichen (Schwank, Sage, Legende) Vorbilder prozentual so geringen und daher von der Forschung so gut wie nicht beachteten Quellenanteil am Novellenmaterial, nämlich die Märchen, stützt, bietet zwangsläufig einen nur kleinen Bildausschnitt: die *Cent nouvelles nouvelles* zum Beispiel oder das *Heptaméron* weisen je nur eine Novelle mit Märchenkern auf, die eingehend untersucht wurde, während die Mehrzahl der Novellen im Hintergrund blieb. Das konnte bei den berühmten Sammlungen mit einigermaßen gutem Gewissen geschehen, da die Forschung diese Werke und ihren Gesamtcharakter schon eingehend beleuchtet hat, und sich bei der Analyse zeigte, daß in diesen künstlerisch durchgeformten Werken auch einzelne Novellen durchaus repräsentativ für das ganze Werk sind. Einer allgemeineren Vorstellung bedurften dagegen die unbekannten Sammlungen, besonders aus der zweiten Jahrhunderthälfte, um nicht nur schlicht das Fehlen von Märchen festzustellen, sondern ansatzweise zu versuchen, die jeweils verschiedenen Gründe dafür aufzuzeigen. Da diese Gruppe zudem von der Forschung seither recht stiefmütterlich behandelt wurde, schien eine vollständigere Darstellung angebracht.

Die Verteilung der Märchen auf die verschiedenen Sammlungen folgt im Laufe der Entwicklung der französischen Renaissance-novelle ziemlich klaren Gesetzen: die Einzeluntersuchungen zeigten, daß gerade nicht die selbständig französischen, ihre italienischen Vorbilder schöpferisch weiterentwickelnden und umgestaltenden Schriftsteller wie Des Périers und Marguerite de Navarre die meisten Märchen aufweisen — wie man vielleicht hätte vermuten können —, sondern gerade die unselbständigen ‚poetae minores‘, deren Formgefühl und literarischer Ehrgeiz noch nicht soweit entwickelt war, daß sie Stoffe verschmähten, die die Einheit ihres

Werkes sprengen. So bieten die ganz aus zweiter Hand lebenden *Nouvelles de Sens*, ebenso wie der weitgehend dem *Cent nouvelles nouvelles* und dem *Dekameron* verpflichtete Nicolas des Troyes die meisten Märchen, teils aus literarischen Quellen, teils aus dem „Volksmund“ schöpfend.

Alle frühen Sammlungen mit Ausnahme der *Cent nouvelles nouvelles* brachten es zu ihrer Zeit zu keiner Drucklegung und blieben so außerhalb des eigentlichen literarischen Wirkungsbereiches. Nimmt man den königlichen Hof als Zentrum, so liegen sie auch geographisch oder sozial „am Rande“, in der Provinz, der volkstümlichen Überlieferung am nächsten. Nicolas de Troyes ist Handwerker (Sellier) wie auch Philippe de Vigneulles (Chaussetier), der dazuhin vom Rande des Königreichs stammt (aus Metz), ebenso wie Philippe le Picard (aus der Normandie) und Tabourot (aus der Bourgogne), um nur die volkstümlichsten zu nennen. Die kulturelle Randstellung erklärt das Bewahren alter Formen am besten, wie andererseits das fast völlige Fehlen des Märchens in den literarisch berühmten und vielfach aufgelegten Sammlungen (*Cent nouvelles nouvelles*, *Joyeux Devis* und *Heptaméron*) dem bewußten, am italienischen Vorbild geschulten Formwillen der Autoren zuzuschreiben ist. Daß die von der novellistischen Erzähltradition abweichenden und an ältere heimische Überlieferungen anknüpfenden Schriftsteller der zweiten Jahrhunderthälfte wiederum ihre provinzielle Bodenständigkeit betonten (zum Beispiel der Bretoner Noël du Fail, der Burgunder Tabourot, der Poitevin Bouchet), zeigt den Einfluß, den die Entfernung vom kulturellen Zentrum auf die literarische Produktion ausübte.

Nach dem massiven Einbruch der italienischen Novellenliteratur, vor allem Bandellos, um die Mitte des Jahrhunderts, der auch die aus nationalem Stolz widerstrebenden Autoren (Yver, Poissenot) nachhaltig beeindruckte, wird der Raum für volkstümliche Erzählungen wie das Märchen immer knapper — von einem Außenseiter wie Philippe le Picard abgesehen, dessen künstlerische Absichten von denen eines Novellenschreibers weit entfernt lagen.

Unter den gefundenen Märchen zeichnen sich deutlich zwei Gruppen ab:

Einmal die Märchen, die wohl mehr oder minder direkt — ein Nachweis der genauen Beziehung bleibt bei mündlicher Überlieferung unmöglich — aus dem Volksmund in die Sammlungen eingingen; sie sind bei weitem in der Minderzahl und finden sich nur vereinzelt bei Nicolas de Troyes und bei Philippe le Picard: beide am Rande der literarischen Entwicklung stehende Autoren.

Zum anderen die Märchen, die nur deshalb in die Sammlungen aufgenommen wurden, weil sie in der Form, in der sie den übernehmenden

Autoren bekannt waren, schon gar keine Märchen mehr waren, sondern ältere literarische Bearbeitungen von Märchenstoffen. Die Grade der Umgestaltung sind dabei sehr verschieden. Je länger der durch die verschiedenen literarischen Werke und Gattungen zurückgelegte Weg (über das altfranzösische Epos oder den Lai und die Versnovelle — *Cent nouvelles nouvelles* Nr. 75, *Heptaméron* Nr. 70), desto vollkommener die novellistische Durchformung. Da es bei solchen mehrfach überlieferten und bearbeiteten Stoffen nicht darum ging, Quellen und Analoga aufzuzählen oder gar neue zu finden, sondern die Gesetze zu verfolgen, nach denen die Stoffe ausgewählt und verändert wurden, standen die formalen Gesichtspunkte und ihre Auswirkungen auf den Inhalt sowie die dieser wechselseitigen Wirkung zugrunde liegende geistige Einstellung im Vordergrund.

Dabei bot sich als der Schlüssel zur Lösung dieser Probleme die Frage nach der spezifischen hinter den verschiedenen Formen stehenden Geisteshaltung, nach der Einstellung der Autoren zur Wirklichkeit, oder spezieller, zum unerwarteten Ereignis an, das im Märchen als das Wunderbare, in der Novelle als das Unwahrscheinliche, jedoch als wahr Dargestellte oder als das Unerhörte erscheint. Davon hängt der Grad der realistischen Darstellung ab und die räumliche, zeitliche und psychologische Begründung der menschlichen Handlungen.

Für den selbstbewußten Menschen, der die Welt und sein Schicksal selbst zu gestalten gelernt und dessen Glauben an die alles zum Guten lenkenden übernatürlichen Mächte sich, gewitzt durch geschichtliche Erfahrungen, gewandelt hat, wird das wunderbare, aber den Hörern innerhalb der Erzählung nicht weiter verwunderliche Geschehen des Märchens zur „unerhörten Begebenheit“.

Diese ist entweder mit den empirischen Gesetzen nicht mehr erklärbar und wird dann zum absonderlichen, unheimlichen Ereignis, oder aber sie ist erklärbar, wird einsichtig gemacht und erscheint damit nur noch außergewöhnlich. Auf diese „normale“ novellistische Einstellung zum unerhörten Ereignis gründet sich teilweise der Wahrheitsanspruch (*Cent nouvelles nouvelles*, Marguerite de Navarre), der in seinem Gefolge die Helden auf gewöhnliche menschliche Maße reduziert (etwa den rastlos im Niemandsland wandernden Helden zum weitgereisten italienischen Kaufmann namens X aus Y), die wunderbaren Elemente eines Stoffes sukzessive eliminiert und durch rational nachvollziehbare Kausalbezüge ersetzt. Von einem mehrere Episoden umfassenden Vorgang, etwa einer wunderbaren Rettung allen Widerständen zum Trotz, bleibt schließlich nur noch eine in einem klugen Trick gipfelnde Szene übrig (das Liedchen unter dem

Galgen, die Kiste für den Liebhaber) und die übergeordnete Instanz des Märchens, die sein Geschehen „gerecht“ abrollen läßt, wird in die intelligenten Köpfe der Helden verlegt, die ihre von Erfolg gekrönten Abenteuer vorausplanen (*Cent nouvelles nouvelles* Nr. 75).

Auf diese Weise wird das Märchen zur trickreichen schwankhaften Novelle, wenn seine Handlung einen Ansatzpunkt dazu bietet (Philippe le Picard, Tabourot) oder aber es kommt nach dem Ausmerzen des Wunderbaren, dem Garant der Weltordnung, zur tragischen Wende der ehemaligen Märchenhandlung, wenn sich der Held seiner Aufgabe nicht aus eigenen Kräften gewachsen zeigt (*Heptaméron* 70). Diese zwei Möglichkeiten des Abschlusses hat jedes Märchen, da der tragische Konflikt — allerdings mit gesicherter glücklicher Lösung — zu seinem Wesen gehört.

Nachdem die Idee des autonomen, in einer außergewöhnlichen Situation auf sich selbst gestellten und keine übernatürliche Hilfe erwartenden Menschen in diesen teils tragisch, teils glücklich endenden Novellen eine gültige Gestalt gefunden hatte — es handelt sich um die Form der Renaissance-novelle, wie sie Boccaccios *Dekameron*, die *Cent nouvelles nouvelles* und Marguerite de Navarre repräsentieren, und nicht zuletzt unter dem Einfluß der Frankreich jahrzehntelang erschütternden Glaubenskriege, boten sich für die weitere Entwicklung des novellistischen Erzählens verschiedene Möglichkeiten an:

Eine bestand darin, zwar stilistisch verfeinert und mit veränderter Einstellung, aber in der bewährten Manier weiterzuschreiben, wie es die Verfasser traditioneller Sammlungen von Einzelnovellen taten. Eine weitere Möglichkeit wurde schon genannt: Das Unerhörte bleibt ungeklärt und unerklärlich und wird zur unheimlichen, monströsen Sensation der Prodigienliteratur. Wird diese sensationshungrige, den Schauer liebende Haltung parodiert, so entsteht die Art der phantastischen Erzählung, wie sie Philippe le Picard gekonnt handhabt. Er bietet auf diese Weise dem Märchen eine neue Heimstatt, allerdings einem Märchen, dessen Wesen nicht mehr in einer gerechten Weltordnung gründet, sondern einem verstümmelten, Unwahrscheinlichkeiten häufenden Märchen, das unter seiner Feder einen ganz eigenen Reiz erhält.

In einer dritten Möglichkeit werden die nunmehr in zahlreichen Novellensammlungen rational erklärten unerhörten Ereignisse zusammen mit anderen Erklärungen früher unverständlicher Dinge aus den verschiedensten Lebensbereichen als Beispiele in ein brauchbares Kompendium enzyklopädischen Wissens eingebracht, das helfen soll, die Alltagsprobleme zu meistern. Zu dieser Gruppe gehören die essayistischen Novellenschreiber

der zweiten Jahrhunderthälfte, welche die Novellenform „zerstören“, um ihre Stoffe neuen literarisch-didaktischen Zwecken dienstbar zu machen.

Schon im 16. und in noch größerem Umfang im 17. Jahrhundert erhielten das Wunderbare des Märchens, seine Motive und seine Gestalten eine literarische Verwendung, die den Novellenautoren noch fern lag. Anstatt wie diese Märchen aus ihren Sammlungen zu verbannen, Übernatürliches auszumerzen und in alltägliche Realität zu entzaubern beziehungsweise schnurrig zu verzerren, entdeckten Autoren wie etwa Rabelais, Shakespeare oder Grimmelshausen das Märchen oder zumindest seine Elemente als Mittel zur Steigerung des künstlerischen Ausdrucks. Märchenhaftes in ihren Werken erlaubte es ihnen, Bereiche für die dichterische Aussage zu erschließen, die einer realistischen, an die Bedingungen der empirischen Wirklichkeit gebundenen Gestaltung unzugänglich geblieben wären. Sie machten sich solcherart diejenige Form dienstbar, in der sich die Freiheit der Poesie, ihre eigene Wirklichkeit zu schaffen, am ungehemmtesten entfalten kann.

Allerdings steht das Verhältnis der genannten Autoren zum Märchen auf einer anderen Bewußtseinsstufe als dasjenige der Märchenerzähler beziehungsweise der literarischen Nacherzähler. Sie beschränken sich nicht darauf, das Märchengeschehen ironisch zu relativieren (Perrault) und hie und da ein durch Übertreibung des Wunderbaren getarntes Fragezeichen zu setzen, sondern sie wählen mit Bedacht aus dem Märchenreservoir einzelne übernatürliche Elemente aus. Sie gestalten keine ganzen Geschehensabläufe von Märchentypen mehr, da ihnen der Erzählimpuls des naiven Glaubens an seine Weltordnung fehlt. Der gleiche Grund hatte die Novellenautoren dazu veranlaßt, zu ihren Zwecken nicht die übernatürlichen Teile aus dem Märchenganzen herauszuschälen, sondern diejenigen, die zwar außergewöhnlich waren, aber die Grenzen des Diesseits nicht überschritten, oder solche, die sich zum Schwank eigneten.

Dadurch, daß die angeführten Autoren das Märchen auf verschiedene Weise vorwiegend zur Weitung ihrer dichterischen Aussage wählen, unterscheidet sich ihre Art, das Märchen in ihre Werke einzubeziehen, von dessen Wiederauftauchen bei Straparola, Basile, Perrault und seinen Nachfolgern.

Das „Wiederauftauchen“ ist innerhalb der Metapher wörtlich zu nehmen: war es auch seither durch zahlreiche Zeugnisse aus dem 17. Jahrhundert¹ bewiesen, daß es in Frankreich einen sublitterarischen Strom von

¹ Vergleiche dazu P. Delaporte (a. a. O.).

Volksmärchen gab, so ergänzen die angeführten Erwähnungen von Märchen bei Noël du Fail und Bérolalde de Verville zusammen mit den dem Volksmärchen noch recht nahestehenden Erzählungen des Nicolas de Troyes und des Philippe le Picard diese Vorstellung. Das Märchen war in Frankreich seit dem Ausgang des Mittelalters, wo es in der Literatur noch reichlich bezeugt war, nicht verschwunden, sondern unter der Wirkung des realistischen Erzählens, das in Frankreich heimisch war² und noch durch die Einwirkung der italienischen Novellistik unterstützt wurde, für eine größere Zeitspanne zurückgedrängt worden.

Dabei gilt es, was die Bedeutung der italienischen für die französische Novellistik angeht, genau zu unterscheiden, denn die italienische ist weit davon entfernt, einheitlich zu sein. Für den ersten Schub italienischer Erzählliteratur mag das gelten, was Auerbach³ den intellektuell geschliffenen „Stil des bel parlare“ genannt hat („die Neigung zum Pointieren, zur scharfen Formulierung einer Hauptsituation“), der vor allem auf die *Cent nouvelles nouvelles* und die *Joyeux Devis* wirkte. Doch gilt dieses Etikett auch für die frühe Novellistik nur mit Einschränkungen, denn schon seit Boccaccio standen in den italienischen Novellensammlungen märchenhafte und die oft mit ihnen verquickten abenteuerlich-romanhaften, meist tragischen Stoffe einträchtig nebeneinander.⁴ Während diese in einer zweiten Rezeptionswelle auf einen Teil der französischen Novellenauteure der zweiten Jahrhunderthälfte abfärbten, weil sie dem durch die zahlreichen Prosabearbeitungen von Ritterromanen geprägten Geschmack des breiten Publikums entgegenkamen, traten die märchenhaften in ihrer Wirkung auf Frankreich zurück, obwohl auch die *Piacevoli Notti* des Straparola schon zehn Jahre nach ihrem Erscheinen (1. Band 1550) ins Französische übersetzt wurden. Ob das Märchen nun bei Straparola wieder erscheint oder bei Basile und Perrault, ein wesentlicher Punkt unterscheidet diese Autoren von der „Märchenhaftigkeit“ eines Rabelais oder Grimmelshausen. Sie spannen es nicht für „höhere“ literarische Zwecke ein, indem sie es in die Großformen des Dramas und des Romans aufnehmen, und zerpflücken es daher auch nicht in einzelne Märchen-elemente, sondern sie bleiben im Rahmen der vorgegebenen Märchentypen und der ihnen entsprechenden Kurzerzählung. Straparola hatte es der Reiz des Märchens angetan, da er ihm geeignet schien, der zur Routine

² Vergleiche W. Söderhjelm's Buch über die französische Novelle des 15. Jahrhunderts und ihre Vorläufer (a. a. O.).

³ E. Auerbach, a. a. O., S. 53/54.

⁴ Vergleiche die Dissertation von U. Klöne (a. a. O.).

erstarrten Novelle neues Leben einzuhauchen. Dabei spannte er zum Schaden beider Märchen und Novelle gewaltsam zusammen, während Basile die Anpassung des Märchens an den Geist seiner Zeit besser gelang. „Die Möglichkeit dazu bietet ihm der Erzählstil, der Elemente enthält, die dem Märchen verwandt sind: die Antithese, die Freude am Abstoßenden und Blutrünstigen und eine reiche Bildersprache, das Spiel mit dem Paradoxen und dem Bizarren.“⁵

Doch haftet gerade dieser Betonung des Wundersamen und seiner stilistisch übertriebenen Ausgestaltung⁶ etwas Manieriertes an, das Perrault zu vermeiden wußte. Er versuchte nicht, Über-Märchen zu schreiben, sondern begnügte sich damit, die Märchen stilistisch möglichst schlicht zu erzählen, wobei er Zeitgenössisches und hie und da eine kaum merkbare Spitze einfügte, um ironische Distanz zum Erzählten zu schaffen.

Die Mehrzahl der französischen Feenmärchenautoren beziehungsweise -autorinnen verfiel dagegen der Täuschung, ein Märchen werde um so märchenhafter, je seltsamer und fremdartiger die Ereignisse seien. Davon legen ihre wahllos gehäuften Märchenmotive beredtes Zeugnis ab und später die Sucht, auch einheimische Volksmärchen im Gefolge der *1001-Nacht*-Übersetzung von Galland (ab 1704) orientalisch aufzuputzen.

Rabelais verstand es, einerseits sich die bei den zeitgenössischen Novellenautoren beliebte Verbiegung des Märchens ins Scherzhaftes zunutze zu machen, indem er seine Vorfahren (oder Nachfahren?)⁷ des *Starken Hans* (KHM, Nr. 166) bis zum Übermaß vergrößerte und daraus humoristisches Kapital schlug. Die Nahrungsmenge und Ausstattung der Riesensäuglinge oder das „proficiat“ Gargantuas bei seiner Ankunft in Paris zum Beispiel schildern mit großem Vergnügen genaue Details, wie sie dem abstrakten Märchenstil fernliegen: die Tatsache, daß Hans mit zwölf Jahren Räuber erschlägt und einen Kopf größer ist als sein Vater, genügen zur Kennzeichnung eines Märchenhelden, und wichtiger als die Einzelheiten seiner Krafttaten ist dem Erzähler das Ganze des nach der Märchenordnung abrollenden Geschehens.

Doch gibt die Maßlosigkeit der Gestalten im Vergleich zum Normalmaß Rabelais nicht nur die Gelegenheit zu witzigen Details, sondern sie

⁵ U. Klöne, a. a. O., S. 151.

⁶ Als Beispiel mögen seine unendlich variierten, pompösen Sonnenaufgangsschilderungen dienen und die Tatsache, daß er die Manier des Dialekt-Sprechens so weit treibt, toskanische Wörter auf napoletanisch zurechtzustutzen, obwohl sie im Dialekt gar nicht existierten (vgl. U. Klöne, a. a. O., S. 120).

⁷ Vgl. P. Sebillot, *Gargantua dans les traditions populaires*, Paris 1883.

erlaubt es ihm auch, an die Vorgänge und Einrichtungen seiner Zeit kontrastierende Maßstäbe anzulegen, den „riesigen“ der Protagonisten und den normalmenschlichen ihrer Umwelt, und auf diese Weise ihre Schwächen und Fehler zu entlarven.

War bei Rabelais das Märchenmotiv des Riesenwuchses noch zum größeren Teil von seiner satirisch humoristischen Verwendbarkeit bestimmt, so hat es das Märchenhafte an der Wende zum neuen Jahrhundert Shakespeare seiner leichten Übertragbarkeit in den symbolischen Bereich und seines poetischen Reizes wegen angetan. Die Zauberwelt des *Sommer-nachtstraumes* hilft die allgemeine Verwirrung und das drohende Unglück in heiter versöhnlichem Schluß aufzulösen. Prospero, der im *Sturm* wie ein Märchenheld mit Hilfe dienstbarer Geister (Ariel hat er sich durch Befreiung zum Dank verpflichtet, Caliban hält er durch Zauberei in Bann) die aus den Fugen geratene Weltordnung wiederherstellt, läßt sich als ein Symbol für den Dichter und seine Art der Wirklichkeitsbewältigung deuten. Im Unterschied zum Märchen, dessen ursprünglicher Aufbau (Vertreibung durch Verrat — Aussetzung durch mitleidigen Diener — Gewinn wunderbarer Hilfsmittel — dadurch Wiedergewinnung des ehemaligen Glücks) zum großen Teil in die Exposition der Vorgeschichte verbannt ist, konzentriert sich die dramatische Handlung auf den letzten Teil des Märchens, den Höhepunkt des Geschehens, ein Verfahren, das auch schon beim Übergang vom Märchen zur Novelle beobachtet wurde. Aufschlußreich ist außerdem, daß der Held nicht mehr von irgendeinem gütigen Geschick in den Wiederbesitz des Glückes gebracht wird, sondern durch eigene Wissenschaft, die das Übernatürliche ganz dem menschlichen Willen unterworfen hat. Auch hier zeigt sich die Verwandtschaft mit dem Vorgehen der Novellenschreiber bei der Verarbeitung von Märchenstoffen, wenn diese auch versuchten, die menschliche Selbstbestimmung ganz mit realistischen Mitteln durchzusetzen.⁸

Noch einmal gut ein halbes Jahrhundert später läßt sich bei Grimms-hausen eine neue Variante der literarischen Verwendung von Märchen beobachten. Bei ihm dient es weder als Rahmen für humoristische Auslassungen wie bei Rabelais noch für poetisch-symbolische wie bei Shakespeare, sondern er spannt es zu moralisch lehrhaften Zwecken ein.

In seinem „Mummelseemärchen“ (*Simplicissimus*, V, 10.—18. Kap.) bietet die Lokalsage dem Helden die Gelegenheit zu einem „descensus ad centrum terrae“, der ihm im Gespräch mit den Sylphen Zeit zu aus-

⁸ Vgl. oben S. 33 ff. die Besprechung der Nr. 75 aus den *Cent nouvelles nouvelles*.

gedehnten religiösen, politischen und geologischen Anmerkungen gibt. Daß für Grimmelshausen das wunderbare Geschehen nur ein punktuell eingesetzter künstlerischer Darstellungskniff ist, zeigt sich daran, daß es dem Helden nicht gelingt, den ihm vom König des unterirdischen Reiches geschenkten, die Reichtümer eines eigenen Sauerbrunnens verheißenden Wunderstein bis in die reale Umwelt seines Hofes zu schaffen. „Simplicius verzettelt seinen Sauerbrunnen an einem unrechten Ort“ und hat „von dieser Wallfahrt nichts als müde Bein und den Hergang vor den Hingang“, wie es ihm sein kluger „Knan“ vorausgesagt hatte. Der Dichter jedoch verschaffte sich durch diesen Exkurs eine Art höherer Legitimation für das vorgebrachte Ideengut.

Nicht mehr nur Rahmenfunktionen erfüllt das Märchen im *Wunderbarlichen Vogel-Nest*, wo der unsichtbar machende Gegenstand seine Wirkung im Diesseits der alltäglichen Welt entfaltet und den Helden Dinge sehen und tun lassen kann, die ihm unter normalen Bedingungen unmöglich gewesen wären.

Doch dient das wertvolle Vogelnest nicht zur Wiederherstellung einer gestörten Weltordnung, sondern im Gegenteil, der Besitzer des Nestes ist es, der diese Ordnung in den meisten Fällen stört, wobei die wenigen guten Taten kaum ins Gewicht fallen. Das Nest ist kein Glücksfund zum Guten, sondern Teufelswerk, das das Gesamtthema der simplicianischen Schriften „Der Wahn betreibt“ illustriert, indem es den Helden zu Diebereien und frechen Liebesabenteuern verleitet.⁹ Die Taten werden immer sogleich moralisch reflektiert und verurteilt, so daß sein Besitzer es schließlich in einer Anwandlung zur Besserung wegwirft. Übernatürliche Hilfe außerhalb des Göttlichen existiert für Grimmelshausen nicht mehr, sie sei denn des Teufels.

Das Märchen erwies sich im Laufe der vorliegenden Ausführungen als eine vielseitig verwendbare literarische Form, die sich zu verschiedenen Zeiten zu den unterschiedlichsten Zwecken einsetzen läßt. Denn ihr Wesenszug, die „naive Moral“, die nur über einen ‚neutralen‘ Ordnungs- und Gerechtigkeitsbegriff verfügt, läßt sich ohne besondere Schwierigkeiten mit konkreten Wertvorstellungen, etwa höfisch-feudalen oder auch skeptisch-aufgeklärten, füllen, und das Märchen als Kunstform wird auf solche Weise in den Dienst dieser jeweiligen Wertvorstellungen gestellt.

⁹ Es handelt sich im zweiten Teil um die seit dem *Trug des Nektanebos* (vgl. O. Weinreich, *Der Trug des Nektanebos*, Wandlungen eines Novellenstoffes, Leipzig 1911) weit verbreitete Geschichte von dem Liebhaber, der sich als überirdisches Wesen ausgibt, um die Liebe einer wohlbehüteten Schönen zu gewinnen.

Schlußbetrachtung

Die wenigen französischen Erzähler der Renaissance, die es nicht vorzogen, die ihnen überlieferten Märchenstoffe novellistisch zu erzählen, haben — wenn auch in bescheidenem Rahmen — dazu beigetragen, das Volksmärchen in der Erinnerung ihrer Leser lebendig zu erhalten und durch die meist schwankhafte Übersteigerung des Übernatürlichen auf die Möglichkeiten hingewiesen, welche die Form für eine ironisch distanzierte, den scheinhaften Kunstcharakter einer wundersamen Lösung offerierende Darstellung bietet.

Literaturverzeichnis

Neben den allgemein gebräuchlichen Abkürzungen wurden folgende verwendet:

- Aa/Th siehe Aarne/Thompson
 B/P siehe Bolte/Polívka
 Conteurs siehe Conteurs français du XVI^e siècle
 D/T siehe Delarue/Tenèze
 KHM siehe Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm

Spezial-Bibliographien:

- DE JONGH, W. F. J.: A Bibliography of the Novel and Short Story in French. From the Beginning of Printing Till 1600, Univ. of New Mexico Press 1944 (Bibliogr. Series, I, 1).
 Revue des livres anciens, Documents d'histoire littéraire de bibliographie et de bibliophilie, Dir. P. Louys, Réd. L. Loviot, Paris I—II (1913—1917).
 TCHERMERZINE, A.: Bibliographie d'éditions originales ou rares, Paris 1936.
 WOLEDGE, B.: Bibliographie des romans et nouvelles en prose française antérieurs à 1500, Genève/Lille 1954 (Soc. des publ. romanes et françaises 42).

Indices und Wörterbücher:

- AARNE, A., und THOMPSON, St.: The Types of the Folktale, A classification and bibliography. Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen (FFC No. 3) translated and enlarged by Stith Thompson, Helsinki 1961 (FFC 184).
 BOLTE, J., und POLÍVKA, G.: Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, neu bearbeitet von J. Bolte und G. Polívka, 5 Bände, Leipzig 1913—1932.
 DELARUE, P., und TENÈZE, M.-L.: Le conte populaire français, Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer: [...], Bd. 1: Hrsg. P. Delarue, Paris 1957; Bd. 2: Hrsg. P. Delarue und M.-L. Tenèze, Paris 1964.
 Handwörterbuch des Deutschen Märchens, hrsg. von J. Bolte und L. Mackensen, 2 Bde., Berlin/Leipzig 1927—1942.
 GENNEP, A. van: Manuel de Folklore français, Paris 1937 ff.
 ROTUNDA, D. P.: Motif-Index of the Italian Novella in Prose, Bloomington, Indiana 1942 (Indiana Univ. Publ., Folklore Ser. 2).
 SEBILLOT, P.: Le Folk-Lore de France, 4 Bde., Paris 1904—1907.
 THOMPSON, St.: Motif-Index of Folk-Literature, A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballades, Mythes, Fables, Mediaeval Romances,

Ausgaben

Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends, 6 Bde., Kopenhagen 21955—1958.

Ausgaben der genannten Primär-Werke. (Chronologisch geordnet; die späteren Werke eines Autors werden bei der ersten Nennung angeschlossen.)

HERODOT: *Historien*, Griechisch-Deutsch, hrsg. von J. Feix, 2 Bde., München 1963.

MARIE DE FRANCE: *Les Lais de Marie de France*, publ. par J. Rychner, Paris 1966 (Class. fr. du moyen âge 93).

—: *Die Lais der Marie de France*, hrsg. von K. Warnke, mit vergleichenden Anmerkungen von R. Köhler, Halle 1885 (Bibl. normannica III).

—: *Le Lai de Lanval*, Texte critique et édition diplomatique des quatre manuscrits français par J. Rychner. Accompagné du texte du *Ianuals ljod* et de sa traduction française avec une introduction et des notes par P. Aebischer, Genève/Paris 1958 (Textes litt. fr. 77).

Lais inédits de Tyolet, de Guingamor, de Doon, du Lecheor et de Tydorel, publ. par G. Paris, in: *Romania* 8 (1879), 29—72.

The Lays of Désiré, Graelent and Melion. Edition of texts with an Introduction, by E. M. Grimes, New York 1928 (Publ. of the Inst. of French Studies).

KRISTIAN VON TROYES: *Yvain (Der Löwenritter)*, Textausg. mit Einl., erklärenden Anmerkungen und vollst. Glossar, hrsg. von W. Foerster, Halle 1906.

Robert le Diable, roman d'aventures, publ. par E. Löseth, Paris 1903 (SATF).

Le Haut Livre du Graal, Perlesvaus, ed. by W. A. Nitze and T. Atkinson Jenkins, 2 Bde., Chicago/Ill., 1932 und 1937.

GOTTFRIED VON STRASSBURG: *Tristan und Isold*, hrsg. von F. Ranke, Berlin/Zürich/Dublin 191966.

Partenopeus de Blois, publ. par G. A. Crapelet, Paris 1834.

Huon de Bordeaux, éd. par P. Ruelle, Bruxelles/Paris 1960 (Univ. de Bruxelles, Trav. de la Fac. de Philosophie et Lettres, XX).

JACQUES DE VITRY: *The Exempla or illustrative stories from the Sermones Vulgares of Jacques de Vitry*; ed. with introd., analysis and notes by T. F. Crane, London 1890 (Publ. of the Folk-Lore Soc., 26).

Renaus de Montauban oder die Haimonskinder, altfranzösisches Gedicht, hrsg. von H. Michelant, Stuttgart 1862 (Bibl. des Litt. Vereins LXVII).

ADENET LE ROI: *Les Œuvres d'Adenet le Roi*, publ. par A. Henry, Bd. IV: *Berte aus grans piés*, Bruxelles 1963 (Univ. libre de Bruxelles, Trav. de la Fac. de Philosophie et Lettres, XXIII).

La Chastelaine de Vergi, éd. par G. Raynaud, in: *Romania* 21 (1892), 145—193.

La Chastelaine de Vergi, éd. par G. Raynaud, 4^{ème} éd. revue par L. Foulet, Paris 1963 (Class. fr. du Moyen âge 1).

La Chastelaine de Vergi, éd. F. Whitehead, Manchester 1961.

PHILIPPE DE BEAUMANOIR: *Œuvres poétiques de Philippe de Remi, sire de Beaumanoir*, 2 Bde., publ. par H. Suchier, Paris 1884—1885 (SATF).

Il Novellino, testo critico, introduzione e note a cura di G. Favati, Genova 1970 (Studi e testi romanzi e mediolatini, 1).

- Salomon et Marcolfus*, Krit. Text mit Einleitung, Anmerkungen [...], hrsg. von W. Benary, Heidelberg 1914 (Slg. mlat. Texte 8).
- Salman und Morolf*, Ein mhd. Spielmannsgedicht, Halle 1934 (Altdt. Texte für den akad. Unterricht 1).
- GIOVANNI BOCCACCIO: *Il Decameron*, ed. a cura di V. Branca, Firenze 1960.
- JEAN BOCCACE: *Des Cent Nouvelles*, translaté en françoys par maistre Laurens de Premierfaict, Paris 1485.
- : *Le Decameron de Messire Jehan Bocace Florentin*, nouvellement traduit d'Italien en François par Maistre Anthoine le Maçon, conseiller du Roy & tresorier de l'extraordinaire de ses guerres, Paris 1545.
- : *Les dix Journées de Jean Boccace*, Traduction de le Maçon, réimpr. par P. Lacroix, 3 Bde., Paris 1873.
- Gesta Romanorum*, hrsg. von H. Oesterley, Berlin 1872.
- GIOVANNI FIORENTINO: *Il Pecorone di ser Giovanni Fiorentino, nel quale si contengono cinquanta novelle antiche, belle d'invention e di stile*, 2 Bde., Milano 1804.
- JEAN D'ARRAS: *Mélusine, Roman du XIV^e siècle*, publ. par L. Stouff, Dijon 1932 (Publ. de l'Univ. de Dijon, Fasc. V).
- POGGIO BRACCIOLINI, G. F.: *Liber facetiarum*, ed. F. J. Noël, London 1798.
- : *Les facéties de Poge Florentin*, trad. par G. Tardif, éd. par A. de Montaiglon, Paris 1878.
- ANTOINE DE LA SALE: *Le Petit Jehan de Saintré*, Texte nouveau publ. d'après le manuscrit de l'auteur avec des variantes et une introduction par P. Champion et F. Desonay, Paris 1926.
- Les cent nouvelles nouvelles*, Paris 1486.
- Les Cent nouvelles nouvelles*, avec introduction et notes par Th. Wright, 2 Bde., Paris 1858 (Bibl. Elz.).
- Les Cent Nouvelles Nouvelles*, publ. par P. Champion, 2 Bde., Paris 1928 (Doc. artistiques du XV^e s., V).
- MASUCCIO SALERNITANO: *Il Novellino*, ed. a cura di G. Petrocchi, Firenze 1957 (Class. Ital.).
- Le roman de Jehan de Paris*, publ. d'après les manuscrits par E. Wickersheimer, Paris 1923 (SATF).
- Nouvelles de Sens*: E. Langlois, *Nouvelles Françaises inédites du XV^e siècle*, Paris 1908 (Bibl. du XV^e s., V).
- PHILIPPE DE VIGNEULLES: *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, éditées avec une introduction et des notes par Charles H. Livingston [...], Genève 1972 (Trav. d'Humanisme et Renaissance, CXX).
- CHARLES DE BOURDIGNÉ: *La Legende ioyeuse de maistre Pierre Faifeu* [...], s. l., s. d. (1526).
- : *La Légende de Pierre Faifeu*, publ. par D. Jouaust, Avec une préface par le Bibliophile, Jacob, Paris 1880 (Cabinet des Bibliophiles 25).
- CYNTHIO DEGLI FABRIZII, A.: *Libro della origine delli volgari proverbi*, Venezia 1526.

Le Parangon des nouvelles honnestes et délectables, Lyon 1531.

Le Parangon [...], réimpr. d'après l'édition de 1531 et précédé d'une introduction par E. Mabilley, Paris 1865.

JEANNE FLORE: *Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore touchant la punition que faict Vénus de ceulx qui contemnent & mesprisent le vray Amour*, Lyon s. d. (um 1531).

—: *Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore*, Réimpr. textuelle de l'éd. de Lyon, 1574, avec notice bibliographique par le Bibliophile Jacob, Turin 1870 (Raretés bibliographiques) (repr. Genf 1971).

FRANÇOIS RABELAIS: *Ceuvres complètes*, éd. de P. Jourda, 2 Bde., Paris 1962.

NICOLAS DE TROYES: *Le grand Parangon des nouvelles nouvelles recueillies par Nicolas de Troyes*, publiées pour la première fois et précédées d'une introduction par E. Mabilley, Bruxelles 1866.

—: *Le grand Parangon des nouvelles nouvelles composé par Nicolas de Troyes* et publié d'après le manuscrit original par E. Mabilley, Paris 1869 (Bibl. Elz.).

—: *Le Grand parangon des nouvelles nouvelles* (Choi), Edition critique avec introduction et notes par K. Kasprzyk, Paris 1970 (STFM).

BONAVENTURE DES PÉRIERS: *Nouvelles Recreations et Joyeux Devis* de feu Bonaventure Des Périers, valet de chambre de la Roynne de Navarre, Lyon 1558.

—: *Les Contes ou les Nouvelles récréations et joyeux devis de Bonaventure Des Périers* [...], Nouvelle édition augmentée et corrigée avec des notes historiques et critiques par M. de La Monnoye, 3 Bde., Amsterdam 1735.

—: *Ceuvres françoises de Bonaventure Des Périers*, revues sur les éditions originales et annotées par L. Lacour, Paris 1856.

NOËL DU FAIL: *Propos rustiques de maistre Léon Ladulfi champenois*, Lyon 1547.

—: *Baliverneries ou contes nouveaux d'Entrapel autrement dit Léon Ladulfi*, Paris 1548.

—: *Les contes et discours d'Entrapel par le feu seigneur de la Herissaye, gentilhomme breton*, Rennes 1585.

—: *Ceuvres facétieuses de Noël du Fail* [...], revues sur les éditions originales et accompagnées d'une introduction, de notes et d'un index [...] par J. Assézat, 2 Bde., Paris 1874 (Bibl. Elz.).

MARGUERITE DE NAVARRE: *Histoire des amans fortunez* [...] par P. Boaistuau, Paris 1558.

—: *L'Heptaméron des nouvelles de Marguerite de Valois, royne de Navarre*, remis en son ordre, confus auparavant en sa première impression, par Claude Gruget, Paris 1559.

—: *L'Heptaméron* [...], éd. F. Frank, 3 Bde., Paris 1879.

—: *L'Heptaméron* [...], éd. M. François, Paris 1943.

LA MOTTE ROULLANT: *Fascetieux devitz des cent nouvelles nouvelles, tres recreatives et fort exemplaires pour resueiller les bons espritz françoys*, veuz et remis en leur naturel par le seigneur de la Motte Roullant, Lyonnais, homme tresdocte et bien renommé, Paris 1549.

- GIOVAN FRANCESCO STRAPAROLA: *Le piacevoli notti*, a cura di G. Rua, 2 Bde., Bari 1927 (Scrittori d'Italia).
- : *Premier livre des facétieuses nuicts*, trad. par J. Louveau, Lyon 1560.
- MATTEO BANDELLO: *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, Verona 1952.
- : *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel*, trad. par P. Boaistuau, Paris 1559.
- : *Continuation des histoires*, trad. par F. de Belleforest, Paris 1559. Bd. II—VII, Paris 1569—1583.
- A. D. S. D.: *Les Comptes du Monde Adventureux, Ou sont recitées plusieurs belles Histoires memorables, & propres pour resiouir la compagnie, & éviter melancholie*, Paris 1555.
- : *Les Comptes du Monde Adventureux*, Texte original avec notice, notes et index par F. Frank, 2 Bde., Paris 1878 (repr. Genf 1969).
- Recueil des plaisantes et facétieuses nouvelles recueillies de plusieurs auteurs*, Antwerpen 1555.
- Recueil des plaisantes et facétieuses nouvelles recueillies de plusieurs auteurs*, Lyon 1555.
- Les joyeuses adventures et plaisant facetieux deniz fort recreatif pour resiouyr tous espritz melancoliques. Augmenté de plusieurs autres nouvelles, non encore iamais imprimees*, Lyon 1555.
- Les joyeuses narrations advenues de nostre temps, Contenant choses diuerses, pour la recreation de ceux qui desirent sauoir choses honnestes*, Lyon 1557.
- JACQUES TAHUREAU: *Les Dialogues de feu Iaques Tahureau, gentilhomme du Mans, non moins profitables que facetieux. Ou les vices d'un chacun sont repris fort âprement, pour nous animer dauantage à les fuir & suivre la vertu*, Paris 1565.
- : *Les Dialogues de Jacques Tahureau [...]*, avec notice et index par F. Consience [E. Courbet], Paris 1870.
- HENRI ESTIENNE: *Herodoti Halicarnassei Historiae libri IX [...] Apologia Henrici Stephani pro Herodoto*, Francofurti 1595.
- : *L'introduction au traite de la conformite des merueilles anciennes avec les modernes. ou, Traite preparatif à l'Apologie pour Herodote*, Genf 1566.
- : *Apologie pour Herodote*, Satire de la société au XVI^e siècle. Nouvelle édition faite sur la première et augmentée de remarques par P. Ristelhuber, 2 Bde., Paris 1879 (repr. Genf 1969).
- JACQUES YVER: *Le Printemps d'Yver contenant cinq histoires, discourues par cinq journées, en une noble compagnie, au chasteau du Printemps* par Jacques Yver, seigneur de la Plaisance et de la Bigotterie, gentilhomme Poictevin, Paris 1572.
- : *Le Printemps d'Yver. [...]* Tiré des „Vieux conteurs français“, avec notes et notice par P. Lacroix, Paris 1841 (repr. Genf 1971).
- JEAN BERGIER: *Discours modernes et facecieux des faicts aduenues en diuers pays pendant les guerres ciuiles en France*, par I. B. S. D. S. C., Lyon 1572.

- ROMANNET DU CROS: *Du Roc Sort Manne, Nouveaux recits ou comptes moralisez, inoinct t chacun le sens moral*, Paris 1573.
- PHILIPPE LE PICARD: *La nouvelle fabrique des excellens traits de verité. Livre pour inciter les resvoeurs tristes et merancoliques à vivre de plaisir*, par Philippe d'Alcripe, Sieur de Neri en Verbos, Paris 1579.
- : *La nouvelle fabrique* [...], Nouvelle édition revue [...] et augmentée des *Nouvelles de la terre Prestre Iehan*, Paris 1853.
- MICHEL DE MONTAIGNE: *Essais*, Texte établi et annoté par A. Thibaudet, Paris 1950 (Bibl. de la Pléiade 14).
- ÉTIENNE TABOUROT: *Les Bigarrures du seigneur Des Accords avec les Apophthegmes du sieur Goulard et les Escaignes dijonnaises*, revus sur les éditions originales de 1583, 1584, 1585, 1586 et 1588, augmentés de notes de divers commentateurs, et précédés de la vie de l'auteur Etienne Tabourot, par G. Colletet, publiée pour la première fois, 3 Bde., Bruxelles 1866 (repr. Genf 1969).
- BENIGNE POISSENOT: *L'Esté de Benigne Poissenot, Licencie aux loix, Contenant trois journées, où sont deduites plusieurs Histoires, & propos recreatifs tenus par trois Escoliers*. [...], Paris 1583.
- : *Nouvelles histoires tragiques* de Benigne Poissenot licencie aux loix. Ensemble vne lettre à un amy [...], Paris 1586.
- GABRIEL CHAPPUYS: *Les facetieuses journées, contenans cent certaines et agreables Nouvelles: la plus part advenües de nostre temps, les autres recueillies & choisies de tous les plus excellents autheurs estrangers qui en ont escrit*, Par G. C. D. T., Paris 1584.
- GUILLAUME BOUCHET: *Premier livre des Serées* de Guillaume Bouchet, sieur de Brocourt, Poitiers 1584 [Bd. 2: 1597, Bd. 3: 1598].
- : *Les Serées de Guillaume Bouchet* [...] avec notice et index par C.E. Roybet [C. Royer + E. Courbet], 6 Bde., Paris 1873—1882 (repr. Genf 1969).
- VERITÉ HABANC: *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques, ausquelles est fait mention de plusieurs choses memorables aduenues de nostre temps*, Par Verité Habanc, Gentilhomme Xaintongeois, Paris 1585.
- DE CHOLIÈRES: *Les neuf Matinees* du seigneur de Cholières, Paris 1585.
- : *Les Apresdisnees* du seigneur de Cholières, Paris 1587.
- : *Œuvres du Seigneur de Cholières*. Édition préparée par E. Tricotel. Notes index et glossaire par D. Jouaust, Préface par P. Lacroix, 2 Bde., Paris 1879 (repr. Genf 1969).
- BÉROALDE DE VERVILLE: *Le Moyen de Parvenir, œuvre contenant la raison de tout ce qui a été, est et sera. Avec démonstrations certaines et nécessaires* [...], s. l., s. d. [1610].
- : *Le Moyen de Parvenir* [...] par C. Royer, 2 Bde., Paris 1896.
- WILLIAM SHAKESPEARE: *Dramatische Werke*, übersetzt von A. W. Schlegel und L. Tieck, 3 Bde., Frankfurt 1958.
- GIOVAN BATTISTA BASILE: *Lo Cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de' Peccerille de Gian Alessio Abbattutis*, Napoli 1634.

- : *Il Pentamerone ossia La fiaba delle fiabe*, tradotta dall'antico dialetto napoletano e corredata di note storiche di B. Croce, Bari 1957,
- JEAN DE LA FONTAINE: *Fables choisies mises en vers*, Introduction, notes et relevé de variantes par G. Couton, Paris 1962.
- HANS JACOB CHRISTOPH VON GRIMMELSHAUSEN: *Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheuerlichen Simplicissimi*, hrsg. von R. Tarot, Tübingen 1967.
- : *Das wunderbarliche Vogelnest*, hrsg. von R. Tarot, Tübingen 1970.
- CHARLES PERRAULT: *Histoires, ou Contes du temps passé, avec des moralitez*, Paris 1697.
- : *Contes de Ma Mère Loye*, texte établi, annoté et précédé d'un avant-propos par A. Cœuroy, Paris 1948 (Ed. de Cluny).
- MARIE D'AULNOY: *Contes nouveaux, ou les Fées à la mode*, par Madame D***, 2 Bde., Paris 1698.

Sammelwerke:

- Altfranzösische Sagen, gesammelt von A. von Keller, Heilbronn 21876.
- Spielmannsbuch, Novellen in Versen aus dem 12. und 13. Jahrhundert übertragen von W. Hertz, Stuttgart 21900.
- Nouvelles françaises en prose du XIII^e siècle, publ. par L. Moland et C. d. Hériscault, Paris 1856 (Bibl. Elz.).
- Nouvelles françaises en prose du XIV^e siècle, publ. par L. Moland et C. d. Hériscault, Paris 1858 (Bibl. Elz.).
- Recueil général et complet des fabliaux, éd. A. de Montaiglon et G. Raynaud, 6 Bde., Paris 1872—1890.
- Les vieux conteurs français, Revus et corrigés sur les éditions originales, accompagnés de notes et précédés de notices historiques, critiques et bibliographiques par Paul L. Jacob, Bibliophile — Les Cent nouvelles nouvelles — Les contes ou les nouvelles récréations et joyeux devis — L'Heptaméron — Le Printemps d'Yver, Paris 1841 (Le Panthéon littéraire, Littérature française).
- Conteurs français du XVI^e siècle, Les Cent nouvelles nouvelles, Bonaventure Des Périers, Noël du Fail, Marguerite de Navarre, Jacques Yver, Bénigne Poissonot Textes présentés et annotés par P. Jourda, Paris 1965 (Bibl. de la Pléiade 177).
- Le Cabinet des Fées, Contenant tous leurs ouvrages [...], 8 Bde., Amsterdam 1717.
- Le Cabinet des Fées ou Collection choisie des contes de fées et autres contes merveilleux, 41 Bde., Amsterdam/Paris 1785—1789.
- Contes populaires de la Haute-Bretagne, par P. Sébillot, 3 Bde., Paris 1880 à 1882.
- Contes populaires de Lorraine, par E. Cosquin, 2 Bde., Paris 1886.
- Contes populaires de la Basse-Bretagne, par F. M. Luzel, 3 Bde., Paris 1887 (repr. 1967).

Sekundärliteratur

- Kryptadia, recueil de documents pour servir à l'étude des traditions populaires, 4 Bde., Heilbronn 1883.
- Französische Volksmärchen, übersetzt und herausgegeben von E. Tegethoff, 2 Bde., Jena 1923 (Märchen der Weltliteratur).
- Französische Märchen, herausgegeben und übertragen von Ré Soupault, Düsseldorf/Köln 1963 (Märchen der Weltliteratur).

Märchen des Mittelalters, hrsg. von A. Wesselski, Berlin 1925.

Gesammtabenteuer, Hundert altdeutsche Erzählungen: [...] meist zum erstenmal gedruckt und herausgegeben von F. H. von der Hagen, 3 Bde., Stuttgart/Tübingen 1850.

Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm, München 1963.

Deutsche Sagen, hrsg. von den Brüdern Grimm, 2 Bde., Berlin 1891.

Antiche Novelle in versi di tradizione popolare, ed. G. Rua, Palermo 1893 (Curiosità popolari inedite XII).

La novellaja fiorentina, ed. V. Imbriani, Livorno 1877.

Novelle popolari toscane, ed. G. Pitre, Roma 1941.

Fiabe italiane, Raccolte e trascritte da I. Calvino, Torino 1956.

Italienische Märchen, hrsg. und übertr. von W. Keller und L. Rüdiger, Düsseldorf/Köln 1959 (Märchen der Weltliteratur).

Die Erzählungen aus den tausendundein Nächten [...], Übertragen von E. Littmann, 6 Bde., Wiesbaden 1953.

Sekundärliteratur:

AARNE, A.: Vergleichende Märchenforschung, Helsingfors 1908 (Mémoires de la Société Finno-ougrienne XXV).

ALY, W.: Volksmärchen, Sage und Novelle bei Herodot und seinen Zeitgenossen, Göttingen 1969.

ANDERSON, W.: Kaiser und Abt, Die Geschichte eines Schwankes, Helsinki 1923 (FFC 42).

AUERBACH, E.: Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich, Diss. Heidelberg 1921.

—: Mimesis, Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern/München 1967 (Slg. Dalp.).

BAADER, H.: Die Lais, Zur Geschichte einer Gattung der altfranzösischen Kurzerzählungen, Frankfurt a. M. 1966 (Analecta Romanica 16).

BARCHILON, J.: L'ironie et l'humour dans les 'Contes' de Perrault, in: Studi Francesi 11 (1967), 258—270.

BATTAGLIA, S.: Dall'esempio alla novella, in: Filologia Romanza 7 (1960), 22—84.

BAUSINGER, H.: Sage — Märchen — Schwank, in: Deutschunterricht 8 (1956), 37—43.

Literaturverzeichnis

- BAUERFELD, W.: Die Sage von Amis und Amiles, Ein Beitrag zur mittelalterlichen Freundschaftssage, Halle 1941.
- BECKER, Ph. A.: Bonaventure Des Périers als Dichter und Erzähler, Wien/Leipzig 1924 (Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Kl., Bd. 200, Abhandlung 3).
- BÉDIER, J.: Les Fabliaux, Etudes de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Age, Paris 1964.
- BELLER, M.: Von der Stoffgeschichte zur Thematologie, in: *Arcadia* 5 (1970), 1 ff.
- BERENDSOHN, W. A.: Grundformen volkstümlicher Erzählkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, Ein stilkritischer Versuch, Hamburg 1921.
- BIRCH-HIRSCHFELD, A.: Geschichte der französischen Literatur seit Anfang des 16. Jahrhunderts, I: Das Zeitalter der Renaissance, Stuttgart 1889.
- BOLTE, J.: Les Joyeuses Aventures, Ein französisches Schwankbuch des 16. Jahrhunderts, in: *Archiv* 150 (1926), 220—227.
- BRACHES, H. H.: Jenseitsmotive und ihre Verritterlichung in der deutschen Dichtung des Hochmittelalters, Diss. Utrecht 1961.
- BROCKMEIER, P.: Lust und Herrschaft, Stuttgart 1972.
- BROGSITTER, K. O.: Artusepik, Stuttgart 1965 (Slg. Metzler 38).
- CALIN, W.: The Epic Quest, Studies in Four Old French Chanson de Geste, Baltimore 1966.
- CHOPTRAYANOVITCH, G.: Etienne Tabourot des Accords (1549—1590), Etude sur sa vie et son œuvre littéraire, Thèse Dijon 1935 (repr. Genf 1970).
- CLÉMENT, L.: Henri Estienne et son œuvre française, Thèse Paris 1898.
- CROCE, B.: Saggi sulla letteratura italiana del seicento, Bari 1962 (Scritti di storia letteraria e politica I).
- : Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal tre al cinquecento, Bari 1967 (Scritti di storia letteraria e politica XXVIII).
- D'ANCONA, A.: Studi di Critica e Storia letteraria, Bologna 1880.
- DARMESTETER, A., et HATZFELD, A.: Le seizième siècle en France, Paris 1934.
- DE BOOR, H.: Märchenforschung, in: *Zeitschrift für Deutschkunde* 42 (1928), 561—581.
- DÉDÉYAN, C.: Noël du Fail et la structure des Propos rustiques, in: *French Studies* 4 (1950), 208—215.
- DELAPORTE, P. V.: Du Merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV, Paris 1891.
- DEULIN, C.: Les Contes de ma Mère L'Oye avant Perrault, Paris 1879.
- DIBELIUS, M.: Die Formgeschichte des Evangeliums, Tübingen 1961.
- DICKMANN, A. J.: Le rôle du surnaturel dans les chansons de geste, Paris 1926.
- DI FRANCIA, L.: Novellistica, Bd. I: Dalle origine al Bandello, Milano 1924.
- DOUTREPONT, G.: La littérature française à la cour des Ducs de Bourgogne, Paris 1909 (Bibl. du XV^e siècle, VIII).

- DUNLOP, J.: Geschichte der Prosadichtungen oder Geschichte der Romane, Novellen, Märchen usw., aus dem Englischen übertragen und vielfach vermehrt und berichtigt [...] von F. Liebrecht, Berlin 1851.
- EHRISMANN, G.: Märchen im höfischen Epos, in: PBB 30 (1905), 14—54.
- ELWERT, W. Th.: Vernunft und Zauberei, Zum Stil der Märchen Perraults, in: Perrault, Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités, Reutlingen 1948 (Coll. Arcade 10).
- FARAL, E.: Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge, Paris 1913.
- FELICE, A. de: Etude comparative d'un motif stylistique, in: Internationaler Kongreß der Volkserzählforscher [...], Berlin 1961, S. 84—97.
- FERRIER, J. M.: L'Histoire de Messire Guido de Plaisance et de Fleurie sa femme and its antecedents, Manchester 1949 (Publ. of the Fac. of Arts of the Univ. of Manchester, 2).
- : Forerunners of the French Novel, An Essay on the Development of the „Nouvelle“ in the late Middle Ages, Manchester Univ. Press 1954.
- FÖRSTER, R.: Die sogenannten facetiösen Werke Noëls du Faill, Leipziger Diss., Halle 1912.
- FRAPPIER, J.: La Chastelaine de Vergi, Marguerite de Navarre et Bandello, in: Publ. de la Fac. des Lettres de l'Univ. de Strasbourg, Fasc. 105, Mélanges 1945, II: Etudes littéraires, Paris 1946, S. 89—150.
- FRENZEL, E.: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung, Stuttgart 1966 (Slg. Metzler 28).
- GENNEP, A. van: La formation des légendes, Paris 1910.
- GERHARDT, M.: Der Aberglaube in der französischen Novelle des 16. Jahrhunderts, Diss. Rostock 1906.
- GROLMANN, A. von: Die strenge „Novellen“form und die Problematik ihrer Zertrümmerung, in: Zeitschrift für Deutschkunde 43 (1929), 609—627.
- GUNKEL, H.: Das Märchen im Alten Testament, Tübingen 1917 (Religionsgesch. Volksbücher für die christl. Gegenwart, II. Reihe: Die Religion des AT, 23—26. Heft).
- HASSELL, J. W. Jr.: Sources and Analogues of the Nouvelles Récréations et Joyeux Devis of Bonaventure Des Périers, Bd. 1, Chapel Hill 1957 (Univ. of North Carolina Studies in Comparative Literature, XX); Bd. 2. Athens 1969 (Univ. of Georgia Press).
- HAUBOLD, H.: Les Nouvelles Récréations et Joyeux Devis des Bonaventure Des Périers in litterarhistorischer und stilistischer Beziehung. Ein Beitrag zur französischen Novellenlitteratur des 16. Jahrhunderts, Diss. Leipzig 1888.
- HAUVETTE, H.: Etudes zur Boccace (1894—1916), Torino 1968.
- HERMES, E.: Die drei Ringe, Aus der Frühzeit der Novelle, Göttingen 1964 (Kl. Vandenhoeck-Reihe 201/2).
- HOEFFNER, E.: Aux origines de la nouvelle française, Oxford 1939.
- HUET, G.: Les contes populaires, Paris 1923.

- JOLLES, A.: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz, Tübingen 41968.
- JOURDA, P.: Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon, reine de Navarre (1492—1549), Etude biographique et littéraire, Paris 1930 (Bibl. littéraire de la Renaissance XIX, XX).
- KARLINGER, F.: Einführung in die romanische Volksliteratur, 1. Teil: Die romanische Volksprosa, München 1969.
- KASPRZYK, K.: Nicolas de Troyes et le genre narratif en France au XVI^e siècle, Warschau/Paris 1963.
- KLÖNE, U.: Die Aufnahme des Märchens in die italienische Kunstprosa von Straparola bis Basile, Diss. Marburg 1961.
- KLOTZ, V.: Weltordnung im Märchen, in: Neue Rundschau 81 (1970), 73—91.
- KÖHLER, E.: Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik, Tübingen 21970 (Beihfte zur ZfRPh 97).
- KÖHLER, R.: Kleinere Schriften zur erzählenden Dichtung des Mittelalters, hrsg. von J. Bolte, 3 Bde., Weimar/Berlin 1898—1900.
- KOJ, P.: Die frühe Rezeption des Fazetien Poggios in Frankreich. Diss. Hamburg 1968.
- KRAPPE, A. H.: Über die Quellen des Huon de Bordeaux, in: ZRPh 54 (1934), 68—88.
- KRÜPER, A.: Rabelais Stellung zur volkstümlichen Literatur, Diss. Heidelberg, Darmstadt 1909.
- KÜCHLER, W.: Die Cent Nouvelles Nouvelles, Ein Beitrag zur Geschichte der französischen Novelle, in: ZfSL 30 (1906), 264—331, 31 (1907), 39—101.
- LÄMMERT, E.: Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1955.
- LANDAU, M.: Die Quellen des Dekameron, Stuttgart 21884.
- : La novella di Messer Torello (Decam., X, 9), e le sue attinenze mitiche e legendarie, in: Giornale Storico della Lett. Italiana 2 (1883), 59—78.
- LANG, A.: Perrault's Popular Tales, edition with introd., Oxford 1888.
- LAKITS, P.: La Chastelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise, Debrecen 1966 (Studia Romanica Univ. Debreceniensis, Series Litteraria, Fasc. II).
- LEBÈGUE, R.: Les sources de l'Heptaméron et la pensée de Marguerite de Navarre, in: Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres, Comptes-rendus des séances de l'année 1956, Paris 1956, S. 466—473.
- LEE, A. C.: The Decameron, Its Sources and Analogues, London 1909.
- LEYEN, F. von der: Die Welt der Märchen, 2 Bde., Düsseldorf/Köln 1953/1954.
- : Das Märchen, Ein Versuch, Heidelberg 41958.
- LIEBRECHT, F.: Zur Volkskunde, Alte und neue Aufsätze, Heilbronn 1879.
- LIVINGSTON, Ch.: Les Cent Nouvelles Nouvelles de Philippe de Vigneulles, chaussetier messin, in: Revue du seizième siècle 10 (1923), 159—203.
- : The Heptaméron des nouvelles of Marguerite de Navarre: A Study of nouvelles 28, 34, 52, 62, in: Romanic Review 14 (1923), 97—118.

- : Decameron VIII, 2: earliest French imitations, in: *Modern Philology* 22 (1924/1925), 35—43.
- : The fabliau „Des deux Anglois et de l'anel“, in: *PMLA* 40 (1925), 217—224.
- : Deux historiottes de Philippe de Vigneulles, in: *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à A. Jeanroy*, Paris 1928, S. 469—476.
- : Rabelais et deux contes de Philippe de Vigneulles, in: *Mélanges offerts à A. Lefranc*, Paris 1936, S. 17—25.
- : Masuccio Salernitano en France en 1515, in: *BHR* 17 (1955), 351—364.
- : A propos de „Pantagruel“ II, chap. XXVII, Un conte de Philippe de Vigneulles, in: *BHR* 27 (1965), 30—36.
- : Fabliaux dans le nouvelles de Philippe de Vigneulles, in: *Romance Studies in Memory of E. B. Ham*, ed. U. T. Holmes, 1967, S. 81—87.
- LODS, J.: Le Roman de Perceforest, Origines, composition, caractères, valeur et influence, Thèse Paris 1951 (Soc. des publ. romanes et françaises 32).
- LOHR, P.: Le Printemps d'Yver und die Quelle zu Fair Em, Berlin 1912 (*Literarhist. Forschg.* 49).
- LORENZ, E.: Die altfranzösische Versnovelle von der Kastellanin von Vergi in späteren Bearbeitungen, Diss. Halle 1909.
- LUGOWSKI, C.: Die Form der Individualität im Roman, Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung, Berlin 1932 (*Neue Forschung* 14).
- LÜTHI, M.: Märchen, Stuttgart 1962 (Slg. Metzler 16).
- : Das europäische Volksmärchen, Form und Wesen, Bern 21960 (Dalp-TB 351).
- : Es war einmal . . ., Vom Wesen des Volksmärchens, Göttingen 1962 (Kl. Vandenhoeck-Reihe 136/7).
- : Volksmärchen und Volkssage, Zwei Grundformen erzählender Dichtung, Bern 21966.
- : Volksliteratur und Hochliteratur, Menschenbild — Thematik — Formstreben, Bern 1970.
- MARX, J.: La Légende Arthurienne et le Graal, Paris 1952.
- MEMMER, A.: Die altfranzösische Bertasage und das Volksmärchen, Halle 1935.
- MENÉNDEZ PIDAL, R.: La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs, Paris 21960.
- MÖNCH, W.: Frankreichs Literatur im 16. Jahrhundert. Eine nationalpolitische Geistesgeschichte der französischen Renaissance, Berlin 1938.
- MOHR, W.: Einfache Formen, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin 21958.
- MORÇAY, R.: La Renaissance, Paris 1933 (*Histoire de la littérature française*, publ. par J. Calvet, II).
- MORET, A.: Partonopeus de Blois, conte de fée et roman de chevalerie, dans la littérature européenne du moyen âge, Lille 1933.
- MORE, H.: Geschichte der französischen Literatur im Zeitalter der Renaissance, Straßburg 21914.

- NEUSCHÄFER, H. J.: Boccaccio und der Beginn der Novelle, München 1969 (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste 8).
- Novelle, hrsg. von J. KUNZ, Darmstadt 1968 (Wege der Forschung 55).
- OBENAUER, K. J.: Das Märchen, Dichtung und Deutung, Frankfurt 1959.
- OLRIK, A.: Epische Gesetze der Volksdichtung, in: Zeitschrift für deutsches Altertum 51 (1909), 1—12.
- PABST, W.: Novellentheorie und Novellendichtung, Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen, Heidelberg 1967.
- PARIS, G.: La nouvelle en France aux XV^e et XVI^e siècles, in: Journal des Savants 60 (1895), 289—303, 342—361.
- : Le cycle de la Gageure, in: Romania 32 (1903), 481—551.
- PATON, L. A.: Studies in the Fairy Mythology of Arthurian Romance, New York 1960.
- PÉROUSE, G. A.: Les Comptes du Monde Adventureux et le roman de Jehan de Saintré, in: BHR 30 (1968), 457—469.
- PHILIPOT, E.: La vie et l'œuvre littéraire de Noël du Fail, Paris 1914.
- PICOT, E.: Les Français italianisants au XVI^e siècle, 2 Bde., Paris 1906/1907.
- PLETSCHER, Th.: Die Märchen Charles Perraults, Eine literarhistorische und literaturvergleichende Studie, Berlin 1906.
- PROPP, V.: Morphologie du conte, suivi de Les transformations des contes merveilleux [...], Paris 1970 (Coll. Poétique).
- RABINOWITZ, S.: Guillaume Bouchet, ein Beitrag zur Geschichte der französischen Novelle, Diss. Leipzig 1910.
- RANKE, K.: Einfache Formen, in: Internationaler Kongreß der Volkserzählforscher [...], Berlin 1961, S. 1—12.
- POLHEIM, K. K.: Novellentheorie und Novellenforschung, Ein Forschungsbericht 1945—1964, Stuttgart 1965 (Referate aus der DVJS).
- REDENBACHER, F.: Die Novellistik der französischen Hochrenaissance, in: ZfSL 49 (1926), 1—72.
- REICHE, H.: Le Moyen de Pervenir von Béroalde de Verville mit besonderer Berücksichtigung der Quellen- und Verfasserfrage, Ein Beitrag zur französischen Novellistik, Diss. Leipzig, Coburg 1913.
- REYNIER, G.: Le roman sentimental avant l'Astrée, Paris 1908.
- : Les origines du roman réaliste, Paris 1912.
- RÖHRICH, L.: Erzählungen des späten Mittelalters und ihr Weiterleben in der Literatur und Volksdichtung bis zur Gegenwart. Sagen, Märchen, Exempel und Schwänke mit einem Kommentar herausgegeben von L. R., 2 Bde., Bern 1962, 1967.
- : Märchen und Wirklichkeit, Wiesbaden 1964.
- : Sage, Stuttgart 1966 (Slg. Metzler 55).
- ROHDE, E.: Der griechische Roman und seine Vorläufer, Leipzig 1914.
- ROOTH, A. B.: The Cinderella Cycle, Lund 1951.
- ROSENFELD, H.: Legende, Stuttgart 1961 (Slg. Metzler 9).

- RUA, G.: Di alcune fonti italiane di un vecchio libro francese, Verona 1892 (Bibl. della Scuola Italiana, 5).
- : Tra antiche fiabe e novelle, Bd. 1: Le „Piacevoli Notti“ di Messer Gian Francesco Straparola, Roma 1898.
- SAINÉAN, L.: Le Moyen de Parvenir, Ses deux auteurs et les origines de l'humour, in: L. S., Problèmes littéraires du XVI^e siècle, Paris 1927.
- SAINTYVES, P.: Les contes de Perrault et les récits parallèles, Leurs origines (coutumes primitives et liturgies populaires), Paris 1923.
- SAULNIER, V. L.: Etude sur Béroalde de Verville, Introduction à la lecture du Moyen de Parvenir, in: BHR 5 (1944), 209—326.
- : Boccace et la nouvelle française de la Renaissance, in: Revue des litt. comp. 21 (1947), 402—412.
- SCHLUDKO, D.: Neues über Huon de Bordeaux, in: ZRPh 48 (1928), 361—397.
- SCHENDA, R.: Französische Märchen vor Perrault unter besonderer Berücksichtigung der Novellensammlungen des 16. Jahrhunderts, München 1956 (Unveröffentl. maschinenschr. Zulassungsarbeit).
- : Philippe le Picard und seine Nouvelle Fabrique, Eine Studie zur französischen Wunderliteratur, in: ZfSL 68 (1958), 43—61.
- : Französische Prodigienchriften aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: ZfSL 69 (1959), 150—167.
- : Die französische Prodigienliteratur in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und die Anfänge der französischen Märchenliteratur, in: Internationaler Kongreß der Volkserzählforschung [...], Berlin 1961, S. 365 bis 369.
- : Die französische Prodigienliteratur in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Diss. München 1961 (Münchner Romanistische Arbeiten 16).
- SCHLEGEL, F.: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von E. Behler [...], München/Paderborn/Wien 1958 ff.
- SÉBILLOT, P.: Gargantua dans les traditions populaires, Paris 1883 (Les Littératures Populaires XII).
- SEGRE, C.: Lanval, Graclent, Guingamor, in: Studi in onore di Angelo Monteverdi, Modena 1959, Bd. 2, S. 756—770.
- SCHMIDT, A.-M.: Etudes sur le seizième siècle, Paris 1967.
- SÖDERHJELM, W.: Jehan de Paris, in: Neuphilologische Mitteilungen 8 (1906), 41—69.
- : Les nouvelles françaises du manuscrit Vat. Reg. 1716, in: Neuphilologische Mitteilungen 10 (1908), 159—175.
- : La nouvelle française au XVI^e siècle, Paris 1910 (Bibl. du XV^e siècle, XII).
- SOZZI, L.: Les contes de Bonaventure Des Périers, Contribution à l'étude de la nouvelle française de la Renaissance, Torino 1965 (Univ. di Torino, Pubbl. della Fac. di Lettere e Filos., XVI, fasc. 2).
- SPITZER, L.: Marie de France, Dichterin von Problemmärchen, in: ZRPh 50 (1930), 29—67.

- STEPPUHN, A.: Das Fabel vom Prestre comporté und seine Versionen, Diss. Königsberg 1913.
- STIEFEL, A. L.: Über die Quelle der Turandot-Dichtung Heinz des Kellners, in: Zeitschr. für vergl. Litteraturgeschichte NF 8 (1895), 257—261.
- : Die Chastelaine de Vergy bei Margarete von Navarra und bei M. Bandello, in: ZfSL 36 (1910), 103—115.
- STORER, M. E.: Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle: la mode des contes de fées, Paris 1928.
- SWAHN, J. O.: The Tale of Cupid and Psyche, Lund 1955.
- THOMPSON, S.: The Folktale, New York 1946.
- TIEMANN, H.: Die Entstehung der mittelalterlichen Novelle in Frankreich, Hamburg 1961 (Schriftenreihe zur europ. Integration).
- TILLEY, A.: The Literature of the French Renaissance, 2 Bde., Cambridge 1904.
- TOLDO, P.: Contributo allo studio della Novella Francese del XV e XVI secolo considerata specialmente nelle sue attinenze con la letteratura italiana. Les Cent Nouvelles Nouvelles — Heptaméron — Les Comptes du Monde Adventureux — Le grand Parangon des Nouvelles Nouvelles — Les Joyeux Devis, Roma 1895.
- : L'Apologie pour Hérodote von Henri Estienne, in: ZfSL 31 (1907), 167 bis 238.
- VORETZSCH, C.: Epische Studien, Beiträge zur Geschichte der französischen Heldensage und Heldendichtung, 1. Heft: Die Composition des Huon de Bordeaux nebst kritischen Bemerkungen über Begriff und Bedeutung der Sage, Halle 1900.
- VOSSLER, K.: Zu den Anfängen der französischen Novelle, in: K. V., Studien zur Vergleichenden Litteraturgeschichte, Bd. 2, hrsg. von M. Koch, Berlin 1902, S. 3—36.
- VRIES, J. de: Die Märchen von klugen Rätsellösern, Helsinki 1928 (FFC 73).
- : Betrachtungen zum Märchen, Besonders in seinem Verhältnis zu Heldensage und Mythos, Helsinki 1954 (FFC 150).
- WEBER, L. W.: Märchen und Schwank, Eine stilkritische Studie zur Volksdichtung, Diss. Kiel 1904.
- WEINREICH, O.: Der Trug des Nektanebos, Wandlungen eines Novellenstoffes, Leipzig 1911.
- WIESE, B. von: Novelle, Stuttgart 1963 (Slg. Metzler 27).
- ZUMTHOR, P.: De la chanson au récit: „La Chastelaine de Vergi“, in: Vox Romanica 27 (1968), 77—95.

Märchentypen- und Märchenmotiv-Register

(nach A. Aarne und St. Thompson)

TYPEN

300	S. 28
301	S. 130
303	S. 28
316	S. 104
360	S. 56
400	S. 28, 81, 130
401	S. 81
403	S. 28
410	S. 29
425	S. 81
432	S. 104
502	S. 28
510A	S. 74
510B	S. 74
511	S. 74
560—	
566	S. 36, 68
581	S. 130
654	S. 116
665	S. 130
706	S. 29, 51
750A	S. 55
754	S. 74
756B	S. 82
811A*	S. 82
853	S. 132
854	S. 103
882	S. 48
974	S. 130
1091	S. 62
1353	S. 62
1537	S. 99
1650—	
1651	S. 66
1678	S. 50
1696	S. 74, 99
1697	S. 56

MOTIVE

D 361.1	S. 82
D 620	S. 103
D 641.1	S. 103
D 721.2	S. 82
D 1475.1	S. 35
G 303.10.5	S. 62
J 2061.2	S. 55
J 2071	S. 55
K 152	S. 100
K 216.2	S. 62
K 551.3	S. 35
K 1341	S. 103
K 1342	S. 102
M 370	S. 50
N 681	S. 130

BOLTE/POLIVKA (Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm)
35, 36, 39, 50, 55, 56, 62, 63, 66, 68, 81, 99, 103, 104, 105, 106, 116, 130

DELARUE/TENEZE (Le conte populaire français)
35, 36, 69, 74, 81, 82, 84, 86, 116

Titelregister

- Allerleirauh 29, 53, 75, 100
 Amadis 111, 122
 Amis et Amile 29
 Anel qui faisoit les..., De l' 69
 Apologie pour Héródote 72, 108,
 115, 124—129
 Apophthèmes du Sieur Goulard, Les
 132
 Apresdisnées, Les 134
 Aschenputtel 74, 75, 100
- Baliverneries ou contes nouveaux
 d'Eutrapel 123
 Barlaam et Josaphat 50
 Bel Gherardino 82
 Belle Hélène de Constantinople 51
 Berte aus grans piés 28
 Bigarrures du seigneur Des Accords,
 Les 131
 Brüdermärchen 19, 28, 122
- Cent nouvelles, Les 31, 32
 Cent nouvelles nouvelles, Les 22, 23,
 24, 25, 30, 31—46, 47, 48, 49, 53,
 54, 58, 61, 71, 72, 96, 108, 120,
 135, 136, 137, 138, 139, 141, 143
 Cent Nouvelles Nouvelles, Les 54
 Chastelaine de Vergi, La 77, 78, 80,
 81, 82, 87—95
 Chat botté, Le 13, 29
 Comedia Lidie 49
 Comptes amoureux, Les 57—60
 Comptes du Monde Adventureux, Les
 21, 30, 53, 95, 97—106, 107, 109,
 120, 121
 Comte de Poitiers, Le 48
 Contes et discours d'Eutrapel 124
 Corbaccio 82
 Cunti de li Cunti, Lo 7
 Cymbeline 48
- Dekameron 22, 25, 31, 32, 48, 50,
 54, 57, 58, 61, 100, 106, 107, 108,
 110, 113, 130, 137, 139
 Désiré 28
 Dialogues, Les 108, 124
 Discours modernes et facécieux 115
 Diverses Leçons 110
 Dornröschen 29, 50, 126
 Drachentöter 28
 Drei Wünsche, Die 55, 63—67
- Escraignes dijonnaises, Les 132 f.
 Essais 109
 Esté 119 f.
- Fables 7
 Facétieuses journées, Les 120 f.
 Fascetieux Devitz, Les 45
 Fortunatus 68
- Gargantua 55
 Garin le Lorrain 71
 Genovevalegende 28
 Gesta Romanorum 68, 106
 Gestiefelter Kater, Der 13, 29
 Gestörte Mahrtenene, Die 28, 81
 Graellent 28, 81, 82, 83
 Grand parangon, Le 36, 57, 60—71
 Guigemar 28, 122
 Guillaume de Dole 48
 Guillem de Cabestaing 58
 Guingamor 28, 78, 81
- Hans im Glück 99
 Heptaméron 21, 22, 25, 72, 76—97,
 98, 106, 107, 109, 128, 136, 137,
 138, 139
 Herzmäre, Die 58
 Histoire des Amants Fortunez 76
 Histoires prodigieuses 110
 Histoires tragiques 107, 122
 Huon de Bordeaux 29, 39, 41, 43, 49

Titelregister

- Introduction au traité de la conformité
des merueilles anciennes avec les
modernes: vgl. Apologie pour Héro-
dote
- Jehan de Paris 24, 29, 48
Joseph (bibl.) 80, 85, 121
Joyeuses adventures 45, 108
Joyeuses narrations 108
Jude im Dorn, Der 35, 44
Junker und seinem Knecht Heinrich,
Vom 103
- Keuschheitswette, Die 48
Kinder- und Hausmärchen 35, 36, 99,
116, 142
- Lais, Les 26, 77
Lanval 28, 77, 78, 81, 82, 83—87,
88, 89, 95
Läustic 106
Légende de Pierre Faifeu 57
Liber facietiarum 32, 54, 57, 107, 108
Libro della origine delli volgari pro-
verbi 69
Liombruno 82, 86, 105
Livre de Lusignan 64
Livre de Melusine: vgl. Melusine
- Mädchen mit den Goldhaaren, Das
118
Mädchen ohne Hände, Das 29, 51
Mai und Beafflor 51
Mambriano 59
Manekine, La 29, 51
Melusine 28, 64, 83
Moyen de Parvenir, Le 134 f.
- Narziß und Echo 57
Neuf Matinée, Les 110, 134
Nouveaux recits ou comptes morali-
sez 115
Nouvelle fabrique, La 64, 115—119
Nouvelles de Sens 23, 24, 30, 43,
47—53, 100, 108 f., 126, 137
Nouvelles histoires tant tragiques que
comiques 121 f.
Nouvelles histoires tragiques 120
- Nouvelles Recreations et Joyeux De-
vis, Les 21, 25, 45, 55, 72—76,
107, 137, 141
Novelas ejemplares 25
Novellino 50, 95
Novellino (Masuccio) 54, 95, 97
- Oiseau bleu, Le 104
Orlando furioso 108
Orlando innamorato 59
- Parangon des nouvelles honnestes et
délectables, Le 31, 57
Partenopeus de Blois 28, 82
Peau d'âne 75
Pecorone, Il 103
Perceforest 29
Perlesvaus 28
Peter von Staufenberg 83, 85
Petit Jehan de Saintre, Le 97
Piacevoli Notti, Le 7, 107, 141
Piramus et Tisbé 78
Politeia 126
Pot au lait, Le 55
Prima veste de'discorsi degli animali,
La 107
Printemps d'Yver, Le 113
Propos rustiques 123
Pulzella Gaia 82
- Quinze Joyes de Mariage, Les 23
- Rámáyana 51
Recueil des plaisantes et facétieuses
nouvelles 45, 108, 109
Renaus de Montauban 40, 41, 43, 44
Robert le Diable 28
Roi Flore et de la Bielle Jehane,
Dou 48
Rolandslied 39
Roman de la Violette 48
- Salman und Morolf 42
Salomon et Marcolfus 39, 41, 42, 43
Schneewittchen 100
Serées, Les 30, 110, 129—131, 134
Silva de varia lección 110
Simplizissimus 143 f.
Sommernachtstraum, Der 143

Titelregister

- Souhairs ridicules, Les 55, 63—67
Starke Hans, Der 142
Storia di tre giovani disperati e di tre
fate 63, 68
Sturm, Der 143
Tausendundeine Nacht 50, 102, 142
Tochter des küniges von Reuzen,
Diu 51
Touches du seigneur Des Accords, Les
131
Tristan 28, 78, 90, 106, 118
Trug des Nektanebos, Der 144
Turandot 132 f.
Untergeschobene Braut, Die S. 28
Vitae Patrum 47
Vita Offae primi 51
Wilde Mann, Der 28
Wunderbarliche Vogelnest, Das 144
Yonec 104
Yvain 28

Namenregister

- Aarne, A. 9, 36, 68
 Adenet le Roi 28
 A. D. S. D. 97—106, 108
 Aebischer, P. 86
 Afanasjeff, A. 49
 Alcripe, Ph. de: vgl. Philippe le Picard
 Aly, W. 125 f.
 Anderson, W. 63
 Auerbach, E. 24, 110, 141
 Aulnoy, Mme de 7, 104

 Bandello, M. 107, 112, 113, 114, 120, 122, 137
 Bartsch, K. 58
 Basile, G. 7, 25, 140, 141
 Battaglia, S. 109
 Becker, Ph. A. 72, 74
 Bédier, J. 55
 Belleforest, F. de 107
 Beller, M. 19
 Benary, W. 41
 Berendsohn, W. A. 10
 Bergier, J. 30, 11, 115
 Boaištuau, P. 76, 107, 110
 Boccaccio, G. 17, 23, 25, 26, 30, 31, 32, 49, 50, 51, 57, 82, 96, 97, 108, 111, 121, 130, 132, 134, 141
 Boiardo, M. 59
 Bolte, J. 10, 48, 56, 108
 Boor, H. de 10
 Bouchet, G. 30, 46, 109, 110, 120, 129—131, 134, 135, 137
 Bourdigné, Ch. 57
 Branca, V. 50
 Brogsitter, K. O. 28

 Cervantes 25
 Champion, P. 32
 Chappuys, G. 30, 120 f.
 Cholières, de 30, 109, 110, 134
 Choptrayanovitch, G. 131 f.

 Chrétien de Troyes 28
 Cieco da Ferrara 59
 Clément, L. 125
 Colletet, G. 131
 Couldrette 64
 Courbet, E. 30, 124
 Croce, B. 13, 20
 Cynthio degli Fabrizii, A. 69

 D'Ancona, A. 50
 Dédéyan, Ch. 123
 DeJongh, F. J. 107, 121
 Delaporte, P. V. 7, 140
 Delarue, P. 9, 27
 Des Périers, B. 21, 22, 25, 30, 38, 45, 55, 56, 71, 72—76, 107, 108, 109, 135, 136
 Deulin, Ch. 55
 Di Francia, L. 51, 63, 82
 Du Ménil, E. 49
 Du Roc Sort Manne: vgl. Rommanet du Cros

 Estienne, H. 30, 72, 108, 109, 115, 124—129

 Fail, N. du 15, 21, 25, 30, 109, 110, 123 f., 129, 135, 137, 141
 Faral, E. 68
 Felice, A. de 29
 Ferrier, J. M. 32, 35, 49
 Firenzuola, A. 107
 Flore, J. 30, 57—60, 71, 108, 109, 113
 Förster, R. 123
 Foulet, L. 77
 François, V. M. 76
 Frank, F. 97
 Frappier, J. 77, 87, 90, 91
 Fulgus 126

 Galland, A. 142
 Gennep, A. van 10, 27

Namenregister

- Giovanni Fiorentino, Ser 103, 105
 Goethe, J. W. 14
 Gottfried von Straßburg 28
 Grimm, Die Brüder 35
 Grimmelshausen, H. J. C. von 140, 141, 143 f.
 Gruget, Cl. 76, 110
 Gunkel, H. 11, 121

 Habanc, V. 30, 120, 121 f.
 Hagen, F. H. von der 48, 50, 99, 102, 103
 Hassel, J. W. 27, 38, 73
 Haubold, H. 31
 Herberay, N. de 111
 Herodot 115, 125 ff.
 Hertz, W. 28, 104

 Imbriani, V. 82

 Jacob, P. L., Bibliophile: vgl. Lacroix, P.
 Jacques de Vitry 50, 55
 Jehan d'Arras 28, 64
 Jolles, A. 10, 11 ff., 17, 18, 87
 Jouaust, D. 57, 134
 Jourda, P. 32, 76, 77, 97, 111, 119, 129

 Karlinger, F. 7
 Kasprzyk, K. 26, 38, 39, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67
 Köhler, E. 84
 Köhler, R. 48, 99, 100, 104
 Koj, P. 73
 Klöne, U. 8, 141, 142
 Klotz, V. 15
 Krappe, A. H. 29, 39, 49
 Küchler, W. 32, 39

 Lacour, L. 38, 73
 Lacroix, P. 58, 113, 134
 La Fontaine, J. de 7
 Lakits, P. 78, 87
 La Monnoye 73
 La Motte Roullant 31, 45 f., 108, 120, 131
 Landau, M. 130
 Lang, A. 66, 100

 Langlois, E. 47, 51
 La Sale, A. de 22, 97
 Lebègue, R. 77
 Lee, A. C. 51, 130
 Le Maçon, A. 22, 107
 Leyen, F. von der 7
 Littmann, E. 50
 Livingston, Ch. 38, 54, 55, 56
 Lohr, P. 109, 113
 Lorenz, E. 77
 Louveau, J. 107
 Loviot, L. 45, 108, 111, 115, 119, 121, 122, 134
 Lüthi, M. 9, 14 f., 16, 17, 38, 93, 118

 Mabille, E. 61, 62, 63, 64
 Marguerite de Navarre 21, 22, 25, 30, 45, 54, 71, 72, 76—97, 98, 107, 109, 114, 132, 136 138, 139
 Marie de France 26, 77, 83—87, 104, 106
 Marx, J. 86
 Masuccio Salernitano 54, 95, 97, 98, 99, 106, 107, 120, 121
 Mathieu de Vendôme 49
 Menendez Pidal, R. 18
 Mexia, P. 110
 Michelant, H. 40, 71
 Montaignon, A. de 69
 Montaigne, M. de 109
 Morf, H. 21

 Nicolas de Troyes 7, 21, 22, 23, 26, 30, 31, 36, 37, 44, 54, 55, 57, 60—71, 98, 108, 137, 141

 Oesterley, H. 68
 Olrik, A. 10

 Pabst, W. 16, 25 f., 32, 33, 73, 76, 96
 Paris, G. 21 f., 32, 48, 73, 76, 97, 120
 Pelleteret, G. 120
 Pérouse, G. A. 98
 Perrault, Ch. 7, 13, 65, 140, 141, 142
 Petrocchi, G. 95
 Philipot, E. 123
 Philippe de Beaumanoir 29
 Philippe de Remi 48, 51

Namenregister

- Philippe de Vigneulles 7, 22, 23, 30,
38, 54—56, 63, 71, 108, 137
Philippe le Picard 7, 30, 55, 64—66,
111, 112, 115—119, 122, 137, 139,
141
Pitrè, G. 50
Platon 126
Pletscher, Th. 75
Poggio 26, 32, 54, 57, 61, 72, 107,
108, 135
Poissenot, B. 30, 107, 119 f., 137
Polivka, G. 10
Premierfaict, L. de 31, 57
Rabelais, F. 55, 135, 140, 141, 142 f.
Rabinowitz, S. 129
Ranke, K. 12, 15
Raynaud, G. 69, 77, 87
Redenbacher, F. 24 f., 27, 30, 33, 61,
70, 96, 97, 98, 99, 100, 106, 109,
111, 123, 125, 131
Reiche, H. 134 f.
Reynier, G. 41, 58, 107, 111, 123
Ristelhuber, P. 125
Röhrich, L. 10, 16, 50, 82
Romannet du Cros 30, 111, 115
Rooth, A. B. 74
Rosenfeld, H. 16
Rotunda, D. P. 10
Royer, C. 30, 134 f.
Rua, G. 58, 59, 63
Ruelle, P. 39, 49
Rychner, J. 77, 86
Sainéan, L. 134
Saulnier, V. L. 135
Scheludko, D. 29, 39, 49
Schenda, R. 111, 115, 117
Schlegel, F. 4, 17
Schmidt, A.-M. 107
Sébillot, P. 27, 64, 142
Segre, C. 81
Shakespeare, W. 48, 140, 143
Söderhjelm, W. 23 f., 32, 38, 47, 48,
49, 141
Sozzi, L. 73
Steppuhn, A. 99
Stiefel, A. L. 77, 132
Straparola, G. 7, 25, 52, 104 f., 106,
107, 140, 141
Suchier, H. 48, 51
Sueton 126
Swahn, J. O. 82
Tabourot, E. 30, 131—133, 137
Tahureau, J. 30, 108, 109, 124, 129
Tardif, G. 107
Tegethoff, E. 28
Tenèze, M.-L. 9
Thompson, St. 9, 16, 35, 56, 81
Toldo, P. 21 f., 32, 61, 73, 76, 97, 125
Tricotel, E. 134
Valla, L. 57, 125
Verville, B. de 25, 30, 109, 110,
134 f., 141
Voretzsch, K. 7, 29, 39
Voßler, K. 22 f., 47
Wais, K. 13
Weber, L. W. 10
Weinreich, O. 144
Wesselski, A. 41, 62
Whitehead, F. 77
Wright, Th. 32, 34
Yver, J. 21, 30, 107, 112—114, 119,
122, 137
Zumthor, P. 77, 87